ISSN 0130-6405

УВ 10 ИСКУССТВО КИНО

ИСКУССТВО КИНО

10 УВ

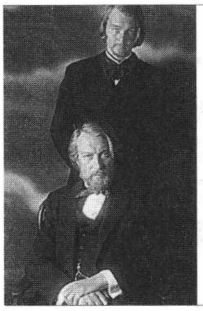
Татьяна Друбич в роли Полины Виардо

О проекте С.Соловьева «Иван Тургенев. Метафизика любви»

читайте в рубрике «Здесь и теперь»

❑НЕИЗДАННЫЙ РОМАН С УТЕРЯННЫМИ ГЛАВАМИ Я ПИСАЛ СВЕРХЛИЧНУЮ ИСТОРИЮ ИНТИМНЫХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ ТУРГЕНЕВА И ПОЛИНЫ ВИАРДО *СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ* **❑МУ-МУКИ ТВОРЧЕСТВА** КОНЦЕПТУАЛЬНЫЙ ДЕФИС ПОХИЩЕН ГРЫМОВЫМ С ФИРМЕННОГО ФАНТИКА ЛЮБИМОЙ В ДЕТСТВЕ КОНФЕТЫ. *ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ* **❑НЕПРОБИВАЕМАЯ ФЕРТЛЯВОСТЬ...** СПОСОБНОСТЬ УДИВЛЯТЬСЯ СВОИМ БЕЗОБРАЗИЯМ — ТРОГАТЕЛЬНАЯ ЧЕРТА РОССИЙСКИХ ОТВЕТСТВЕННЫХ ЛИЦ. *ВАДИМ Ю.ЦАРЕВ* **❑АСТРАХАН — ЭТО ФАБРИКА** НЕРЯШЛИВЫЙ, ТОРОПЛИВЫЙ ПОЧЕРК АСТРАХАНА ИНДИВИДУАЛЕН И ВЫДАЕТ НЕИСТОВЫЙ ТЕМПЕРАМЕНТ. *ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ* **❑ЭЙЗЕНШТЕЙН IN CORPORE** О НЕМ МОЖНО СКАЗАТЬ: ВЕЧНЫЙ РЕБЕНОК. *НАУМ КЛЕЙМАН* **❑КАННСКАЯ БУРЖУАЗНОСТЬ КАК СТИЛИЗАЦИЯ** КАНН НЕ ОСЛЕП ОТ УЖАСА ПЕРЕД РАДИКАЛЬНЫМИ ЭКСПЕРИМЕНТАМИ... НО КАННУ ХОРОШО ИЗВЕСТНО, ЧТО СРАЗУ ПОСЛЕ ЦЕРЕМОНИИ ЗАКРЫТИЯ НАЧИНАЕТСЯ РЕАЛЬНОСТЬ... *ЛЕВ КАРАХАН* **❑ПРИЗНАНИЯ КИБЕРПАНКА** В КИБЕРПАНКЕ МНОГО МРАКА, НО ЭТО ЧЕСТНЫЙ МРАК. *БРЮС СТЕРЛИНГ* **❑КАК МОЖНО ПРОСТО ГОВОРИТЬ О НАРКОТИКАХ?** Я НЕ ВЕРЮ В ИЗЛЕЧЕНИЕ, Я ВЕРЮ В ИСЦЕЛЕНИЕ. *МИХАИЛ КОЗЫРЕВ* **❑НЕПОСТАВЛЕННЫЙ РУССКИЙ «РАСЁМОН»** ...ЭФФЕКТ ФИЛЬМЫ ЗАКЛЮЧАЕТСЯ В ТОМ, ЧТО ЗРИТЕЛЬ УВИДИТ ОДНИ И ТЕ ЖЕ ЭПИЗОДЫ, СОВЕРШЕННО РАЗЛИЧНО ОСМЫСЛЕННЫЕ. *ЛИЛЯ БРИК*

С О Д Е Р Ж А Н И Е



ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ
«Странный Тургенев»

РЕПЕРТУАР

23
ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ
Проданный воздух

26
Н СИРИВЛЯ
Хуже воровства

29
ЕЛЕНА СТИШОВА
Одна

33
ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ
Из сферы ТВ — к границам своего мира

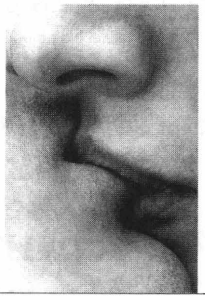
36
ИННА ТКАЧЕНКО
Враг человека по-американски

38
ЛАРИСА МАЛЮКОВА
Музыкальная история

41
ЮЛИЯ ПАНКРАТОВА
Кушать поттано!

46
В КИСУНЬКО
Так кому нужна «Киноправда»?

КОММЕНТАРИИ



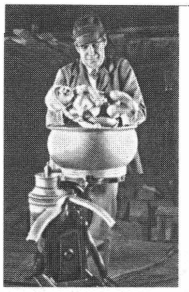
51
Н РЯЗАНЦЕВА
Как карта ляжет...

54
ВАДИМ Ю ЦАРЕВ
Старый спор, старинный спорт

57
ИГОРЬ ЗОЛОТУССКИЙ
Этюд о Гамлете

ИМЕНА

61
ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ
Снова об Астрахане и пока только о нем



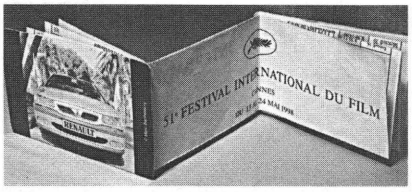
Р А З Б О Р Ы

69
ОЛЕГ АРОНСОН — НАУМ КЛЕЙМАН
Ускользающий Эйзенштейн

82
ДМИТРИЙ ЗАБОЛОТСКИХ
Сказка о совершенном времени

87
СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ
Эпоха культового кино в Москве

92
АНДРЕЙ ПЛАХОВ
Ужас перед историей

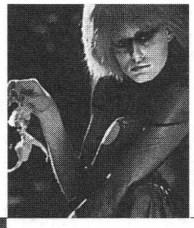


96
Л КАРАХАН
Канн как типичный представитель

105
БРЮС СТЕРЛИНГ
Киберпанк в 90-е

110
БРЮС СТЕРЛИНГ
«Наше «новое слово» — это только лишь слово»
Беседу ведет Анжелика Артюх

113
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Blade Runner. Будущее с киберпанковским дизайном



120
ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН
Cobra Verde

О П Ы Т

127
М КОЗЫРЕВ
Радиостудия в телевизионном эфире
Интервью ведет Елена Кутловская

131
СИДНИ ЛЮМЕТ
Как делается кино

П У Б Л И К А Ц И И

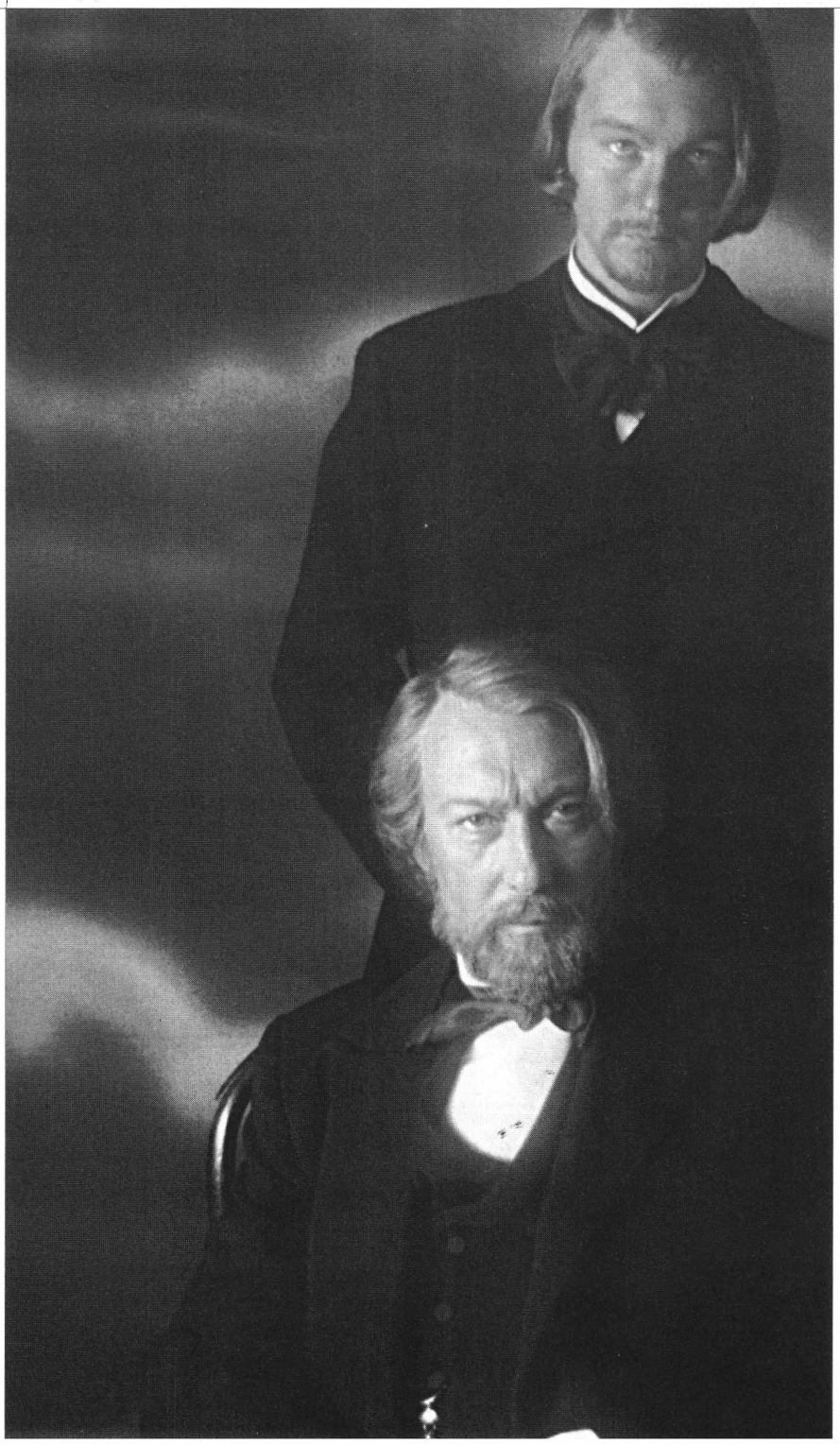
149
ЛИЛЯ БРИК
Любовь и долг

Ч Т Е Н И Е

157
МАРСЕЛЬ КАРНЕ
Жажда жизни

S U M M A R Y

175



Иван Тургенев в зрелые годы — О Янковский, Иван Тургенев в юности — Ф Янковский

Фото С.Соловьева

СЕРГЕЙ СОЛОВЬЕВ

«Странный Тургенев»

Метафизика любви. Размышления на полях

Так уж случилось, что за творчеством Сергея Соловьева слежу от самого его публичного начала — с весны 1967 года, когда в павильоне учебной студии ВГИКа был показан его студенческий спектакль «Луна для пасынков судьбы» Юджина О'Нила с Катей Васильевой в главной роли. Лишь много позже узнал, что этот такой поразительно зрелый, не по возрасту мастерский, тонкий и умный спектакль в спешном (за десять дней!) порядке был поставлен вместо чеховского «Иванова», долго и тщательно готовившегося им же вместе все с той же Катей Васильевой в роли Сары и напрочь порубанного маститым педагогом, народным артистом и пр., по причине несовпадения представлений ученика и учителя о том, как эта пьеса должна выглядеть на сцене. Режиссерское творчество уважаемого педагога, в назидание малолеткам «правильно» поставившего «Иванова», я в те же самые дни увидел и могу свидетельствовать, насколько уныло и убого было это зрелище.
Вспоминаю здесь об этом не затем, чтобы запоздало сожалеть о заблуждениях мхатовского классика и о недошедшей до зрителя работе молодого режиссера (хотя и это, что говорить, крайне огорчительно), а просто, чтоб констатировать, что началом пути режиссера в искусстве стала русская классика.
Важно ли это? Важно. В дальнейшем весь круг интересов режиссера с этой самой русской классикой не случайно и неразрывно связан. Соловьев пуповиной приращен к ней, даже когда снимает в Японии, Колумбии или в российском андерграунде.
Все первые работы в кино — экранизации. Новеллы «От нечего делать» и «Предложение» — по Чехову, фильмы «Егор Булычов» — по Горькому, «Станционный смотритель» — по Пушкину.
Потом картина о современности «Сто дней после детства», но весь мир чувств советских пионеров поверяется классикой. Не зря они ставят на сцене «Маскарад» Лермонтова, не случайно юный герой, возможно, еще и не читавший Бунина, переживает свой «солнечный удар».
Потом — «Спасатель», опять о современности, о молодых людях из маленького провинциального городка, их любви, разочарованиях, всплесках отчаяния... Героиню мучит образ толстовской Анны Карениной: не попробовать ли и ей жить вот так же, подчиняясь лишь зову сердца, и, ох, как тяжко удостовериться, что в реальном мире жить по этим законам невозможно.
Потом — «Наследница по прямой». Опять очень современная история и опять корнями уходящая в далекий прошлый век, к Александру Сергеевичу Пушкину, которого юная героиня назначила себе в прямые предки — конеч-

но же, ошибочно. Но при всем том и глубоко справедливо: они с поэтом одной крови, одной поэтической породы, яростно одержимой и трогательно хрупкой.

Можно перечислять и дальше. Вспомнить и чеховские спектакли — «Дядю Ваню» в Малом, «Чайку» на Таганке, «Три сестры» — в реальных интерьерах старого дворянского дома (ныне Музея Декабристов; этот спектакль стал потом основой фильма), и юбилейный пастернаковский вечер-концерт на сцене Большого, и неосуществленные проекты — «Путешествие дилетантов» и «Свидание с Бонапартом» по Булату Окуджаве, который, как давно уже ясно, наш русский классик, человек XIX века, по странному стечению обстоятельств родившийся в XX.

Если говорить о наиболее близких по духу художниках, соавторах соловьевских картин, то это композитор Исаак Шварц и художник Александр Борисов, люди тех же художнических корней, что и сам Соловьев, хранящие и продолжающие в своей музыке и своей сценографии высокую классику русского XIX века.

Если говорить о режиссерах, более всего повлиявших на Соловьева, то это два наших кинематографических классика — Тарковский и Кончаловский (увы, огорчу тех, для кого классики — непременно покойники), два продолжателя духовных традиций русского XIX века.

Так ли это? Ведь и Тарковский, и Кончаловский — откровенные «западники», в их фильмах густой «коктейль кровей» всей мировой киноклассики — и Куросава, и Бергман, и Бунюэль, и Феллини, и Ламорис, и Годар — всех не перечислишь. Но рядом непременно еще и Пушкин, и Толстой, и Достоевский, и Чехов... А кроме того, и это, наверное, важнейшее, чисто российское отношение к своему творчеству — служение, миссия, исповедь.

Соловьев идет в том же русле, хотя у него свой, очень избирательный круг влияний и предпочтений. Его постоянный диалог с русским XIX веком вбирает в себя и диалог с огромным пластом мировой кинокультуры, но «русская составляющая» в нем преобладает. Классика для него, как и для любого большого художника, — дело живое, очень личное, открывающееся не в копировании хрестоматийных образцов, а в духовном сотворчестве, в постижении великого наследия на основе собственного опыта, личного и художнического.

Классика для него никогда не повод для актуального отклика на текущие политические события, на любую злобу дня. Если и обращаться к ней, то лишь затем, чтобы говорить о сущностных проблемах бытия; если учиться у нее, то прежде всего тому, как постигать жизнь в ее объемной полноте и многогранности.

Потому и обращение к Тургеневу — не случайный зигзаг биографии Соловьева, а вполне закономерный итог всего прежде сделанного. О том, как возник этот замысел и какие изменения претерпел он, будучи отложенным по стечению обстоятельств на полтора десятка лет, режиссер рассказывает ниже сам, бросая вскользь, что история Тургенева на этот раз наполнилась очень личным к ней отношением и новым смыслом. Что ныне она не имеет ни малейшего отношения к так называемому «историко-биографическому» жанру. Что он «писал очень личную, даже сверхличную историю интимных взаимоотношений Тургенева и Полины Виардо».

Не буду комментировать, как понимать слова о сверхличном характере сценария. Биографические перипетии режиссера Соловьева читателю достаточно известны, необходимые параллели при желании он может провести сам.

...Записывая почти тридцать лет назад (лето 1969 года!) свое первое интервью с Соловьевым, я тогда уже поразился ясности и основательности его взглядов на жизнь, на искусство, на классику. И, что самое удивительное, все то же самое он мог бы повторить (а случается, в самом деле повторяет) и сейчас. Творческие концепции режиссера остались теми же. Что поменялось? Их человеческое наполнение. Иной опыт, иная глубина, иная мера проникновения в суть вещей, иная мера горечи, а с нею и счастья переживания даже этих, самых горьких мгновений жизни.

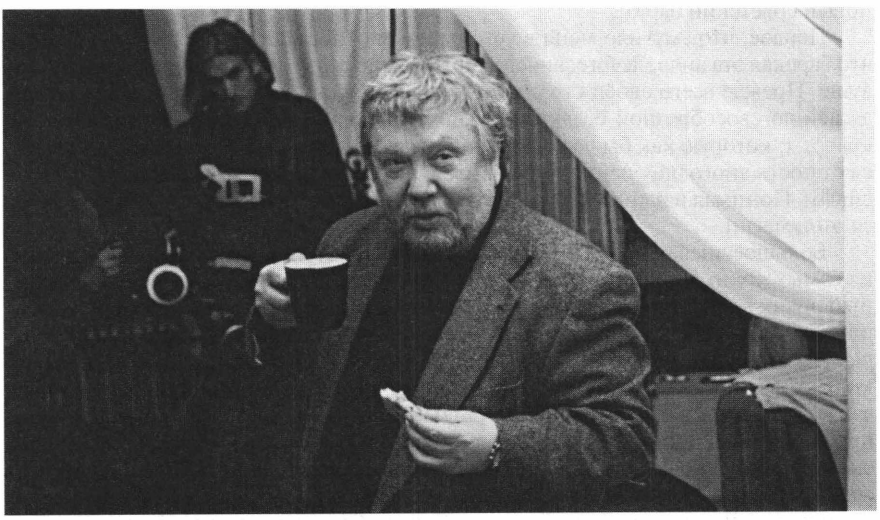
Недавно вышел диск с записями музыки из фильмов Соловьева. В нем есть романс, ранее нам неизвестный. Поет Никита Михалков, слова Булата Окуджавы (из-за Окуджавы романс и вырезали из «Станционного смотри-

теля». Автор в тот момент проштрафился, без разрешения издал что-то «за бугром», имя его какое-то время отовсюду изымалось).
Здесь уместно привести слова романса:

Надежды легкий сон
Не повредит здоровью.
Мы бредим с юных пор
Любовь, любви, любовью...
Не правда ли, друзья?
Не правда ли, друзья?
С ней может быть несладко,
Да без нее нельзя...

Наверное, романс этот целиком можно поставить эпиграфом к «Ивану Тургеневу», где речь идет все о той же метафизике любви. О том, «что с ней несладко, да без нее нельзя», режиссеру было ведомо задолго до того, как тургеневский замысел впервые забрезжил в его планах. А вот насколько с ней несладко и насколько без нее нельзя, сегодня он может рассказать так, как не смог бы ни двадцать, ни даже десять лет назад.
Впрочем, не будем гневить судьбу. К Соловьеву она была благосклонна, щедро одарила с детства, не забывала и все последующие времена. Конечно же, по привычным меркам он счастливчик. Но кто и где (а уж в России тем паче) прожил жизнь безоблачную? И, может быть, щедрость судьбы по отношению к Соловьеву выражалась, в частности, и в том, что горьких минут ему тоже выпало предостаточно. И уж, конечно, ему дано было пережить их с той остротой, какая художникам свойственна...

А.Липков



Сергей Соловьев на съемках фильма «Иван Тургенев. Метафизика любви»
Фото А Липкова

Как и все обыкновенные российские интеллигенты-обыватели, я тоже довольно долгое время находился под гнетом общепринятого восприятия Тургенева как вроде бы самого слабого художественно и довольно тщедушного нравственно из могучей и сильной когорты великих русских писателей XIX века. Это расхожее мнение, упорно бытующее и до сих пор, представляет Ивана Сергеевича исключительно как писателя для неумных сентиментальных девушек из приличных, но недалеких мещанских семейств. Сам же писатель в этой концепции предстает как прогрессивный барин от прогрессивной барской литературы, ну пусть в лучшем случае, образованный дворянин от образованной дворянской литературы, автор достаточно безвкусных и поверхностных текстов, перепевающих всем известные общие места и общие истины русской жизни и русской словесности второй половины XIX века.

Мне, как, думаю, и большинству моих собратьев по либерально-обывательской советской и постсоветской жизни второй половины двадцатого столетия, вполне свойственно стадное стремление подпадать под общий тон, светски «прогибаться», то есть спасительно закрепляться в некоем общем ряду общепринятых

понятий. В соответствии с тем самым прогрессивно-либеральным ладом и я до поры пассивно, негромко, как всегда в таких случаях, слегка фальшивя, довольно вяло и незаинтересованно подпевал этой умиротворенной общеинтеллигентной мысли. Впрочем, советские либералы эту точку зрения тоже не сами изобрели, а частично унаследовали свои понятия от того самого «поколения титанов». Вы, конечно, знаете, что Ф.М.Достоевский, к примеру, тоже на дух не выносил И.С.Тургенева и, как какой-нибудь наш либерально-прогрессивный критик, охотно предавался соответствующим модным литературоведческим пошлостям, которые сам же и изобретал. А другие охотно их подхватывали. Вот и по сию пору утверждают, к примеру, что Верховенский-отец в «Бесах», мол, «списан с Тургенева». Известно и раздраженное, крайне критическое, несмотря даже на светлые моменты старческого всепрощения, отношение к нашему герою самого Л.Н.Толстого, который все же, скрепя сердце и следуя заповедям Христовым, в старости, в общем-то, и Тургеневу кое-что простил, частично включив и его в литературу.

Первые мои сомнения пришли вместе с просмотром «Дворянского гнезда» Кончаловского, картины, в общем-то, дружно обруганной всей нашей советской либеральной интеллигенцией. Помню, к примеру, как поэт Евтушенко на съезде писателей буквально повторил по адресу Кончаловского практически все ругательства и все обвинения, прежде относимые только непосредственно к Ивану Сергеевичу. Главные из них: мол, «барское кино, барчуковые забавы». Правда, Евтушенко в тот раз как бы от отчаяния даже и защищал Ивана Сергеевича от Андрея Сергеевича, утверждая, что классик русской словесности пробавлялся не только утлой девичьей прозой, но и написал «Записки охотника», где проявился как настоящий исконно-посконный друг угнетенного «простого народа». Но именно этого-то, по Евтушенко, и не экранизировал, и даже попросту не заметил новый советский барин.

Первое, что смутило меня в устоявшемся отношении к Тургеневу, было то, что барская эта андрейсергеевичева картина мне сразу очень и очень пришлась по душе. Прежде всего своей странной, пряной и изысканной, местами даже доходящей до своеобразной безвкусицы, почти кичевой красотой. Это был тот тип красоты, которую как бы даже и стыдно назвать красивой. Но я не мог отделаться от постыдного ощущения, что все это и на самом деле представляется мне красивым. Понимал изъяны своего убогого вкуса, но при всем том не мог не поддаться этой магии.

Большое впечатление произвела на меня Ира Купченко, до сих пор как одно из самых ярких кинематографических впечатлений вспоминаю ее восхитительный облик в этом фильме. Не могу, к примеру, забыть и романс, который они поют с Беатой Тышкевич: «При дороге ива, ивушка стояла...» Я все хотел найти в титрах указание на поэта пушкинской поры, написавшего эти превосходные строчки. Сам все не мог вспомнить. Уже позднее, к собственному изумлению, узнал, что эти стихи написала Наталья Петровна Кончаловская. А какая замечательная, пронзительная, проникновеннейшая музыка Овчинникова!.. Или замечательный эксперимент, проделанный в этой картине режиссером: он пригласил работать сразу трех художников, трех лучших на то время молодых кинематографических мастеров — Ромадина, Двигубского и Бойма. Они строили для фильма разные объекты: русский француз Двигубский строил Францию, Ромадин, по-моему, — имение Калитиных, Бойм — Лаврецких. С той поры я только единожды видел подобный фантастический художественный уровень строительства декораций. Это было сделано Двигубским для «Зеркала» Тарковского. Вообще в то еще недавнее будто бы время на «Мосфильме», когда хотели, умели строить декорации так, что кинематографисты ходили в павильоны, как в музеи: просто смотреть на декорации даже безотносительно к тому, что потом в них будет происходить.

Я в ту пору только пришел на «Мосфильм» и тоже ходил в павильоны восхищенным паломником смотреть на искусственные стены и потолки. О, какой же поистине великолепный усадебный театр построил когда-то Бойм для Лавриков: и театр, и темно-бордовый коридор, уставленный зеленью, где происходило объяснение Лизы и Лаврецкого. Помню как сейчас эти превосходные монументальные живописные произведения, их даже странно было называть декорациями. Каждый квадратный сантиметр поверхности в них был сложнейшим образом художественно обработан: клали чуть ли не по пять-семь слоев краски, обжигали паяльной лампой, что должно было дать необходимую степень художественной обсыпанности, замызганности, обшарпанности, а в конечном итоге той самой

великолепной красоты. Воссозданное пространство было так совершенно и точно, что уже само по себе, даже без героев, несло в себе настоящую глубинную красоту Тургенева, его понимание того, как многослойно, сложно и в конечном итоге все-таки прекрасно устроено мироздание. О том же говорила в фильме и фантастическая фотография Рерберга. Мне до сих пор представляется, что картина была им снята превосходнейше.

Да практически мне нравилось в картине все. И актеры, включая, разумеется, и Л.Кулагина — Лаврецкого, тоже, помню, дружно тогда обруганного. Сейчас уже, по прошествии многих лет, по холодному разуму и я где-то нахожу в его игре кой-какие обидные и раздражающие изъяны. И тем не менее многие кулагинские куски оставили впечатление. Хотя бы сцена, где он слушает раковину, когда ранним утром приходит в имение Калитиных и видит на балконе Лизу. До сих пор вспоминаю все это как чувственно осязаемые мгновения самой жизни, словно бы мною прожитые. Но, повторяю, даже самому себе признаваться в том, что все это мне нравится, было стыдно.

«Дворянское гнездо» Кончаловского я впервые увидел летом 1969 года, когда закрывался Московский международный кинофестиваль. В роскошном зале Кремлевского Дворца съездов торжественно раздвинулся перед огромным экраном занавес, и притихший зал, небывало для подобного случая полный, в какомто исключительно приподнятом настроении погрузился в течение фильма. Мало кто уходил из зала, хотя, по слухам, где-то уже начинался банкет. Праздничные люди в праздничной атмосфере смотрели исключительно праздничную картину, и это тоже было мгновение, наиболее памятное из всех Московских кинофестивалей, к проведению которых я, в частности, как бы и не был причастен. Другими такими запомнившимися и вполне равнозначными по эмоциональному потрясению фестивальными событиями тех лет были показ привезенных во ВГИК «8 $^{1}/_{2}$» Феллини, рассказ Герасимова о том, сколько ему пришлось биться, чтобы Чухрай все-таки присудил этому фильму Главный приз, и появление на одном из просмотров фильма Антониони живой Моники Витти.

К тому времени с Андроном я был уже знаком. Столкнувшись с ним в какомто из мосфильмовских коридоров, я ухватился за пуговицу его куртки и стал длинно и сбивчиво рассказывать ему, как мне понравилась его тургеневская картина. Из услышанного в ответ запомнилось неожиданное:

— Нет, я все-таки не добрал в чувственности того, — сказал мне тогда Кончаловский, — что хотел набрать. Попросту не смог этого сделать. Ты пойми, что я только считаюсь русским барином, а по натуре — абсолютный немец. У меня и чувственность-то немецкая, расчетливая: добираю до определенного предела, а дальше — нельзя...

Мне страшно нравилась (да и до сих пор необыкновенно нравится) сцена на

Т.Друбич в роли Полины Виардо
Фото А.Липкова

Т.Друбич и С.Соловьев на съемках
Фото А.Липкова

конном дворе с замечательной репликой Лаврецкого: «Стыдно, князь! Когда вы были маленький, я носил вам конфеты, а вы их ели...» Чем старше становлюсь, тем чаще вспоминается по схожим с этой сценой поводам одна из «ключевых фраз» всего белого света, а России в особенности. Гениально играл Губенко барышника, очень трогателен был Никита Михалков, да и вообще сама ситуация «впаривания» коня вполне классическая, российская. Я что-то подобное сказал Андрону про эту сцену.

— Представляешь, меня хотели уломать ее выкинуть! Мне, наследственному русскому дворянину, пытались объяснить, что для дворянской картины эта сцена излишне простонародна!..

Он хотел уйти, но вернулся.

— Но все равно я малодушный идиот. Я выкинул самую главную сцену. У меня была черно-белая сцена «Певцов». Там были такие лица, такие удивительные, ни с чем не сравнимые, русские лица. А как они пели! И по стилистике, по самой эстетике это было все другое, как бы противное всей картине. Я из-за этого-то «Певцов» и выкинул. И только сейчас сообразил, что это несоответствие и было-то главной сутью. Я тебе как-нибудь покажу...

Видимо, самому Андрону, столь самокритичному, тоже подспудно в чем-то хотелось попасть под общий тон тургеневских критиков.

Увы, прошло время — Господи, больше четверти века! — эта выброшенная Андроном сцена куда-то пропала из монтажной, исчезла, потерялась, так я ее никогда и не увидел. Но само ощущение, что «Дворянское гнездо» должно было кончиться «Певцами», засело мне в голову. А все вместе, все «Дворянское гнездо» Кончаловского было для меня первым, пока еще неосознанным шагом к внутренней реабилитации самого Ивана Сергеевича Тургенева. Захотелось его почитать.

Для начала я перечитал «Отцов и детей», замечательно трогательный роман с трогательнейшей любовной историей. Потом почти одновременно по случайности наткнулся в дневниках А.Гладкова на описание того, как собирался ставить этот роман Мейерхольд. Очень причудливое наложение впечатлений по «тургеневскому поводу» в те годы происходило у меня в голове. Обстоятельства складывались так, что я подъезжал к его произведениям не с парадного входа либерального высокомерия, а с увитого плющом черного входа, возникающей к нему тайной, но очень личной любви. Тургенев все более и более интересным становился в моих глазах.

В один прекрасный момент, где-то в середине 70-х, когда моя режиссерская судьба уже более или менее стала во что-то складываться, меня позвал на беседу тогдашний руководитель телевизионного кинематографического объединения «Экран» Б.М.Хессин.

— Мы тут показали французам твоего «Станционного смотрителя». Они хотят предложить тебе, то есть нам, а мы — тебе, биографический фильм о Тургене-

ве. Шесть серий. Понимаешь, какого масштаба дело? А какая фигура? Ты вспомни, кто его друзья? Флобер, Гюго, Мюссе... — Хессин проворно загибал пальцы. Ты понимаешь, кем был Тургенев? Тургенев был первым полпредом русской культуры в Европе!..

Хессинское определение смущало — что-то такое в фигуре великого русского классика стало женственно смахивать на Коллонтай. К тому же в «Экране» тот же Хессин только что запустил Кулиджанова с «Карлом Марксом», и идея «полпредства» в России создателя «Капитала» уже начинала монументально воплощаться...

Тут-то у меня и сработал старый прогрессистский инстинкт.

— Нет, не буду. Не так уж сильно Тургенев меня волнует. Давайте лучше сделаем Бунина, — начал торговаться я, — «Жизнь Арсеньева».

— Забудь, забудь, забудь... Нельзя Бунина. Вообще нельзя.

— Ну, давайте я поставлю сериал: все чеховские пьесы.

— Забудь, забудь, забудь... Сейчас это не пройдет. Вот Тургенев — это совсем другое дело! Я же тебе по-русски говорю: полпред...

То, что я, вместо того чтобы зацеловать хессинские ботинки и, схватившись за «полпредскую» идею, заработать массу французских тугриков, стал кочевряжиться, Хессина обидело. Он, разумеется, готовил мне это предложение как дорогой подарок, а я от «дареного коня» стал рожу воротить... Но начальственная логика, особенно советских времен, была вовсе не так примитивна, как кажется. Психологические «зигзуги» были очень даже ей свойственны. Вместо того чтобы погнать меня, неблагодарного, из кабинета, он был энергетически заряжен моим отказом.

— Нет, давай делать Тургенева! Непременно Тургенева!

В какой-то момент я внутренне подломился.

Взял в библиотеке книжку про Тургенева из серии «ЖЗЛ». «Полпредская» идея в этой книжке тоже была развита. Идея эта по-прежнему, надо сказать, меня совсем не увлекала. Я все представлял себе, как Флобер из Театра-студии киноактера, с неаккуратно приклеенной фальшивой бородой, сидит рядом с Тургеневым, тоже приглашенным, пусть даже из какого-нибудь престижного театра, тоже с приклеенной бородой, и они оба ведут общественно полезные разговоры о необходимости культурного обмена между народами. В голове рисовались картины одна гунявее другой. Ни малейшей радости не доставила мне и главная любовная история Тургенева. Что-то тут для нормального человека в ней, в истории с Полиной Виардо, было неладное, как-то не сходились концы с концами, и я уже стихийно опять начал склоняться к толстовско-достоевской точке зрения. Но две вещи меня в тот момент тем не менее заинтересовали.

Первая: Тургеневу оперировали рак желудка. Происходило это дома, на улице Дуэ. Операция без наркоза продолжалась четыре часа. И он это выдержал. Я попробовал представить себе такую историю в реальности. Волосы от

Т.Друбич в роли Полины Виардо
Фото А Липкова

ужаса встали дыбом у меня на голове. Какую же силу воли и мужество нужно было иметь этому «женственному» писателю, чтобы выдержать такое! О чем он думал эти четыре часа?.. Это, повторяю, произвело на меня очень сильное впечатление.

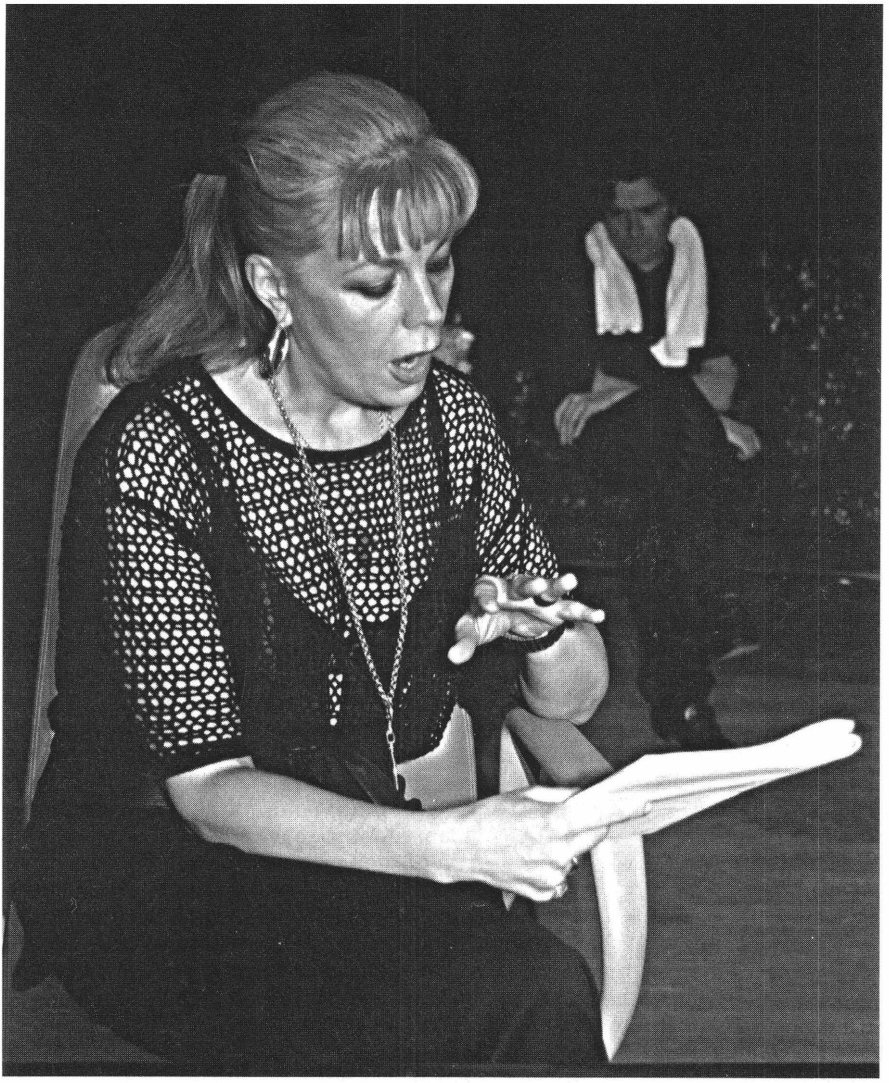
Другая запомнившаяся подробность: первый раз за границу из Петербурга Тургенев отправился на корабле, называвшемся «Николай I». Провожая его, мать страшно плакала, тоскуя от неясных предчувствий. Он уезжал беззаботный, юный, роскошный, карманы полны денег. На палубе стояли десятки возков и карет, будто вся Россия перебиралась в Европу. А по дороге на пароходе случился пожар. Тургенев в это время увлеченно играл в карты, но, поняв, что происходит, дико, по-животному струсил и даже предлагал матросу ворох ассигнаций за то, чтобы его посадили в предназначенную для спасения детей шлюпку...

Эти две точки биографии, два полюса проявления характера — высочайшее мужество и постыдное малодушие, беспримерная сила и непонятная слабость — создавали поле, внутри которого стала обретать человеческие черты, живую силу и обаяние фигура Тургенева. С одной стороны, изыски романных красот, с другой — прямая и честная проза «Записок охотника».

Тургенев начал занимать меня всерьез. Я стал читать про него, про его окружение в России, во Франции, и повсюду находились какие-то очень значимые человеческие подробности. Но, по-прежнему, давившая идея «полпредства» и сама тоскливая ученическая фундаментальность канона «биографического фильма», уже эстетически принятого на нашем телевидении, не могли не сказаться и на шестисерийном сценарии, в итоге все-таки мной сочиненном. Что я там тогда написал, сейчас уже плохо помню. Помню, к примеру, что в начале каждой серии Тургенева все резали без наркоза, и в его сознании проходили как бы по этому случаю слегка смещенные, несколько сюрреалистические воспоминания, среди которых фигурировала и дорогостоящая для съемок история, случившаяся с юным поэтом на «Николае I».

Тот сценарий был принят у нас, принят и во Франции, запущен в производство. Шел подготовительный период. Он двигался очень активно: уже на картине появился Юра Клименко, сделавший замечательные фотопробы Олега Янковского — Тургенева, Тани Друбич — Виардо, Катя Васильева должна была играть мать Тургенева, шились костюмы, была найдена вся натура — дело неукротимо двигалось к съемкам. И, надо же такому случиться, в это время нашими доблестными летчиками был сбит южнокорейский гражданский самолет с тремя сотнями пассажиров на борту. На следующий же день автоматом все цивилизованные страны мира прекратили какие бы то ни было — особенно культурные, гуманитарные — отношения с Советским Союзом, со страной, как они тогда выражались, бандитов и варваров, «полпредом» которой в Европе мне с моим Тургеневым предстояло бы быть. В тот же день от французского канала пришел факс,

О.Янковский — в роли Ивана Тургенева. На первом плане оператор Ю.Ильенко
Фото А.Липкова



Л.Казарновская на записи
Фото С Соловьева

похеривший означенное «полпредство» да и саму мысль о возможности дальнейшего сотрудничества.

Тогда же произошел замечательный финальный эпизод, который, мне кажется, вполне достоин остаться в анналах нашей кинематографической истории. К тому времени Клименко по техническим причинам ушел с картины (у него были ранее взятые обязательства), и «Тургенева» на момент лихой авиационной атаки уже должен был снимать Паша Лебешев.

Получив французский факс, в мосфильмовском коридоре я встретил Сашу Адабашьяна.

— Что такой мрачный? — поинтересовался Адабашьян.

— Из-за этого корейского самолета у нас закрыли «Тургенева»!

— А-а-а!!! — страшным голосом на всю студию прокричал Адабашьян.

Меня поразила неадекватность его реакции.

— Саша, а отчего ты страдаешь по этому поводу даже больше, чем я?

— Ты что, действительно не понимаешь, какая произошла трагедия?

— Какая?

— Ты понимаешь, что Пашка зря «Муму» прочитал!..

Казалось, это и был истинный конец «Тургенева» в моей жизни. Но по-прежнему, без всяких логических причин подспудный интерес к этой фигуре оставался. Через какое-то время в руки мне попалась вышедшая в 1918 году в Москве книга «Судьба и мысль Тургенева» О.М.Гершензона, работа без всяких преувеличений

подлинно великая, мудрейшая, к сожалению, и по сей день малоизвестная. Вообще оказалось, что о Тургеневе много всего толкового понаписано, есть и вполне замечательные книги. Много воспоминаний и Фета, и Анненкова... Восхитительная книга Зайцева, написанная им в эмиграции, тонкая и сердечная книжка...

Тем временем я уже давно снимал другую картину, но вечерами почему-то охотно почитывал Гершензона или кого-нибудь из тургеневских современников, сам себе напоминая бывшего члена Политбюро ЦК КПСС товарища Полянского. За какие-то неясные проступки тот был изгнан сначала с партийных высот, а потом и с гробового поста министра сельского хозяйства, докатившись до должности Чрезвычайного и Полномочного посла Союза Советских Социалистических Республик в Японии. Когда, снимая японскую картину, я оказался в этой обворожительной стране, вместе со мной туда прибыл и «расстриженный» Полянский. Как мне рассказывали его словоохотливые дипломатические коллеги, приступив к исполнению новой должности, он на дух не мог переносить ни одного японца, но каждое утро в Токио по инерции начинал чтением газеты «Сельская жизнь», сопровождая указанное занятие страшными криками, разносящимися по всему посольству:

— Идиоты! Что они делают? Я же говорил, там свеклу сажать нельзя!.. Положение дел там могут спасти только бобовые и кукуруза!..

Где-то в середине 90-х в тургеневской истории начался новый цикл. Начался он, как ни странно, с толстовской «Анны Карениной». Я запустился в экранизацию этой замечательнейшей вещи, с подобострастным самоуничижением неофита написал пятисерийный сценарий телевизионной версии, киновариант, провел все пробы, утвердил всех актеров, но, когда дошло до съемок, выяснилось, что денег на такую картину нет и в обозримый исторический период не предвидится. Хотя и нужно-то их было до смешного немного: пятисерийный телефильм и двухсерийный киновариант по смете стоили пять миллионов долларов. Года через два-три, после того как картину в связи с отсутствием средств закрыли, в Россию приехали американцы и быстро сняли собственную (невероятной пошлости и полного непонимания хоть чего-либо связанного с этим произведением) версию «Анны Карениной», односерийный фильм, продолжительностью чуть более полутора часов, что обошлось им в 75 миллионов долларов. В американском и мировом прокате картина с треском и грохотом провалилась, никто нигде ее толком не увидел, критики по всему миру иронически пересказывали толстовский сюжет, который из американской экранной версии понять было невозможно. У нас же этих пяти миллионов на «Каренину» с превосходными русскими актерами так и не нашлось.

После чего у меня наступила странная пауза: непонятно было, что делать дальше да и попросту на что жить. Около двух лет я писал сценарий и готовил фильм, не получив за это в итоге ни копейки. И тут будто черт дернул, позвонили из Франции, с того самого телевизионного канала, который когда-то занимался со мной тургеневским проектом.

— Не хотите ли поставить сценарий о Тургеневе, который вы для нас написали?

Тупая надежда на возобновление толстовской экранизации к моменту звонка во мне еще не полностью умерла.

— У меня совершенно другие планы. Я готовлю экранизацию Толстого, ищу финансирование, надеюсь все-таки его найти. Нет, «Тургенев» — это мне уже неинтересно. Это все давно прошло...

На том конце провода подумали и сказали:

— Ну, в таком случае не хотите ли вы продать нам сценарий, чтобы его поставил какой-нибудь другой режиссер?

— Очень даже хочу!

— Ну, вот и замечательно. Сценарий нам нравится. Мы немедленно найдем для него режиссера. Приезжайте в Париж. Оформим наши взаимоотношения.

Прислали билет. Я стал перебирать бумаги в столе в поисках сценария, который когда-то написал. Сценарий куда-то запропастился. Перерыл дома все вверх ногами — отыскал множество всякой макулатуры и хлама, но не то что сценария — ни записочки, ни клочка бумаги по «Тургеневу» не было. Вообще ничего. И даже Гершензон запропастился куда-то. И Зайцев, которого когда-то из-под полы мне доставали в диссидентском «тамиздате», тоже исчез. Никаких концов. А уже пора лететь.

Звоню Хессину, который в тот момент ненадолго вернулся в свое начальническое кресло в «Экране».

— Борис Михайлович, мне нужен экземпляр моего тургеневского сценария.

— Сейчас дам команду, чтобы его принесли. А зачем он тебе?

— Да просто так. Хочу полистать...

Через два дня звонят:

— Знаете, никак не можем найти. Вы за него какие-нибудь деньги у нас получали?

— Ни копейки...

— А-а! Тогда мы его уничтожили. Мы храним сценарии только как отчетные финансовые документы. В архиве — только то, за что заплачены деньги. Остальное все порубано, выброшено.

Понимаю, что продаю воздух. Хуже всего, что и в голове пусто: я напрочь не помню, что тогда написал. Но тем не менее деваться мне уже некуда, лечу. И даже придумываю, как буду выходить из положения. Возьму у них французский вариант, пойду к моей давней приятельнице Тане Максимовой, она мне все это прочитает в обратном переводе, а я быстренько, если им нужно, внесу поправки, какие они скажут...

Меня встречают, приветливо жмут руку. Я прошу для работы французский вариант сценария.

— Нет у нас сценария. Есть только заключение по нему. Мы сценарии храним только как отчетные финансовые документы. Вы деньги у нас какие-нибудь получали?

— Нет.

— Значит, и сценария нет...

Маразм... Я стою как идиот. Замечательная коммерческая идея загнать шесть серий сценария медленно, рапидом накрывается медным тазом.

— Раз у вас нет сценария, — задумчиво говорю я, — сейчас позвоню в Москву, чтобы его прислали. Но нужно будет подождать недельку: пока найдут, пока пришлют...

— Никаких проблем. Оставайтесь. Мы ждем.

У меня во Франции есть приятельница, у нее под Парижем чудесный дом — замок XVII века, три этажа, подвал с библиотекой вин, пруд с черной водой, белые лебеди с подрезанными, чтобы не улетели, крыльями.

И тут ко мне приходит шальная мысль: пойду-ка я в магазин русской книги, куплю Зайцева и Гершензона. Начну читать — начну вспоминать. В конце концов сяду и напишу все заново.

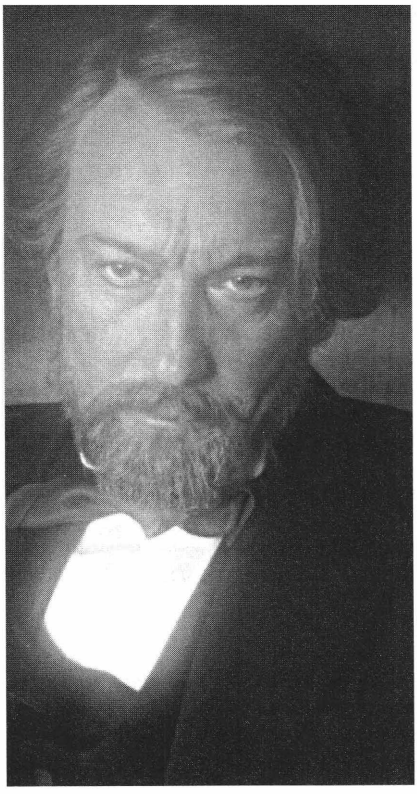
Приятельница отдает мне ключи от замка. Осень. Там пусто, никто не живет. Еду туда писать.

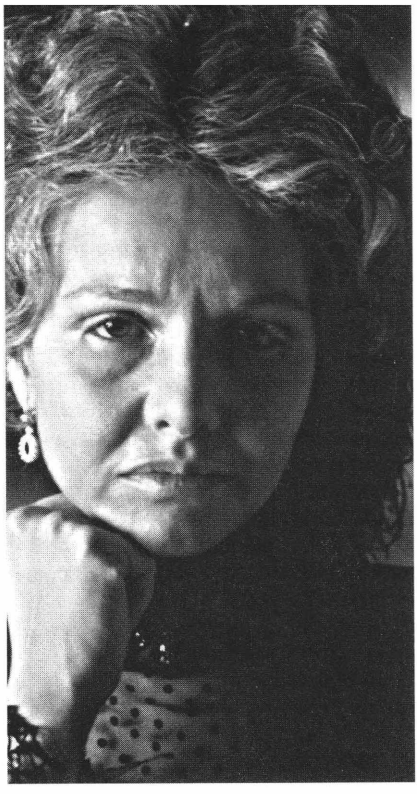
С утра до ночи сидел на третьем этаже. Вспомнить по-прежнему ничего не мог, в связи с чем за эти десять дней был вынужден написать совершенно новый сценарий. По какой-то мне самому непонятной причине в нем уже не было ни хирургической операции, ни пожара на корабле, и вообще все там уже было совершенно о другом.

Чем дольше живешь, тем более приходишь к правоте самой, кажется, расхожей из всех расхожих истин: все что ни делается — к лучшему. Понимаю, что, конечно же, антигуманно и антиобщественно полагать хоть каким-нибудь благом постыдную историю с корейским самолетом. Но то, что не поставленный тогда «Тургенев» — для меня благо сегодня, уже не сомневаюсь. В личности Ивана Сергеевича Тургенева, как я сегодня думаю, я в те времена попросту почти ничего не понимал...

К тому времени, когда я писал новый сценарий, этот человек стал мне не только значительно более понятен, но и необыкновенно дорог. Его история наполнилась моим личным к ней отношением и новым смыслом. Все это уже не имело ни малейшего отношения к так называемому «историко-биографическому» жанру. Я писал очень личную, даже сверхличную историю интимных взаимоотношений Тургенева и Полины Виардо. Дописывая сценарий, я уже понимал, что сценарий этот никому ни за что не отдам, не продам, буду ставить его только сам. Теперь нужно было побыстрее и поласковее разойтись с милыми и гостеприимными французами.

— Очень странная история, — с печалью в голосе повествовал я французским партнерам. — Ничего мне из России не прислали. Они, как и вы, сценарий попросту потеряли. Ну, не писать же мне его заново? Я уезжаю в Россию, постараюсь все-таки найти его сам...





Иван Тургенев — О Янковский

Полина Виардо — Т.Друбич

(Художники-гримеры Т.Гайдукова и С.Барыкин)

Фото С Соловьева

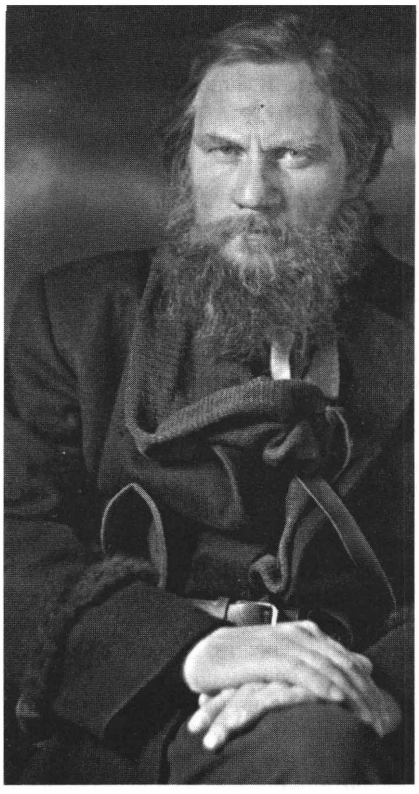
Все это было уже чистым враньем. Все, что интересовало меня по-настоящему, это довезти исписанные новым текстом странички до Москвы. Приехав домой, я понял, что и другая цель моей поездки, коммерческая, пусть и странным образом, но тоже достигнута. Эпоха-то одна что в «Тургеневе», что в «Анне Карениной», поэтому для картины о Тургеневе можно будет использовать очень многое из того, что было наработано во время подготовительного периода к несостоявшейся толстовской экранизации. Хотя бы костюмы — разве что вместо ста двадцати шести толстовских персонажей у меня их стало пять.

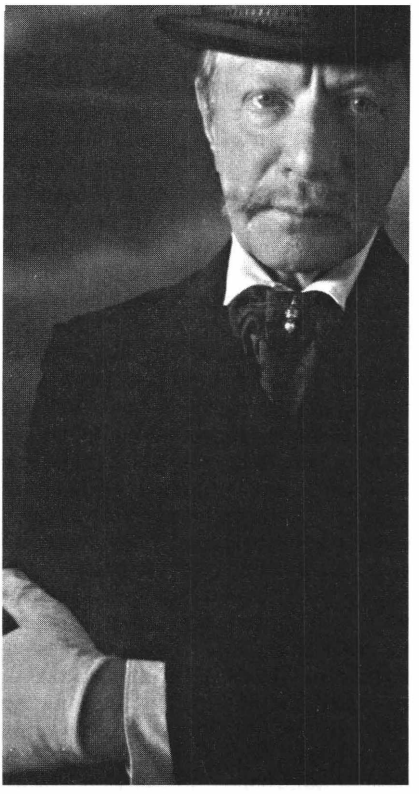
Пошел в Госкино.

— Практически специально для вас я написал новый оригинальный сценарий «Иван Тургенев. Метафизика любви». Кроме вневременного гуманного смысла вещи сценарий написан еще и для того, чтобы спасти подготовительный период по «Анне Карениной». Чтобы у вас не было повода бессмысленно списывать потраченные деньги.

Там с пониманием закивали головами, сказали, что это правда очень благородно — не списывать же в убыток дорогостоящий исторический подготовительный период. Так у нового «Тургенева» появился еще и новый «коммерческий смысл». Главное же, художественные ориентиры первоначального «докорейского» «Тургенева» сохранились и для нового сценарного текста. Остался Олег Янковский, по моему мнению, словно бы специально для этой роли созданный, только сейчас он уже приобрел ту зрелость, ту породу, которой у него пятнадцать лет назад еще не было... Да и Таня Друбич стала сейчас для Виардо и лучше, и точнее. И вся картина обрела совершенно иной смысл. Тогда это все-таки была биография Тургенева из серии «Жизнь замечательных людей», история «полпредов культуры». Никакого отношения к этому нынешний сценарий, кстати, опубликованный в «Искусстве кино»[1], не имеет. Какие-то биографические факты в этом сценарии неточны, иногда перепутаны. Сделано это вовсе не от незнания этих фактов или неуважения к подлинной биографии писателя. Сделано затем, чтобы уйти от самого «биографического жанра». Это фильм-легенда о великой любви русского писателя и французской певицы, костюмная мелодрама с боль-

[1] См «Искусство кино», 1995, № 3 — *Прим ред*





Лев Толстой — Л.Лаоцявичус

Луи Виардо — А.Филозов

(Художники-гримеры Т.Гайдукова и С.Барыкин)

Фото С.Соловьева

шим количеством великой европейской оперной музыки девятнадцатого столетия и русской фольклорной музыки той же поры. Да и само музыкальное изложение тоже далеко от элементарной музыкальной фактологии. Мы используем эту музыку так, чтобы создать драматический портрет певицы. Даже стилистически музыкальное изложение будет строиться нетривиально: мы предполагаем создание в фильме десятка оперных клипов, жанра, еще практически не существующего или, скажем точнее, еще не сформировавшегося на мировом экране. Поэтому к названию фильма «Иван Тургенев. Метафизика любви» прибавился еще и подзаголовок: «Неизданный роман с утерянными главами и перепутанными страницами»... Почитателям мексиканских сериалов, скажем, эта история будет несомненно интересна. Отношения Тургенева и Виардо, как они сложились в жизни, хранят в себе множество неожиданного и беллетристически завлекательного. Жизнь вдвоем, втроем, вчетвером, впятером, от кого чьи дети — всей этой необходимой кинематографу живительной пошлятины было, увы, предостаточно.

От одной милой девушки, не отягощенной мыслительными муками, ведущей вполне легкий, так называемый «современный» образ жизни, я недавно услышал:

— Господи, как же все остохерело! На кино смотреть просто не могу! Я бы смотрела сейчас только картины, где красивые костюмы, много музыки и любовь...

Этой кощунственной, но, как ни странно, довольно здоровой для сегодняшнего нашего экрана формуле — «красивые костюмы, много музыки и любовь» — наш будущий фильм в чем-то тоже будет соответствовать.

Те же, кому еще не все окончательно «остохерело», кого еще интересуют и некоторые более глубокие соображения о жизни и любви, тоже, надеюсь, найдут в нашей картине свой личный душевный интерес. Дописав сценарий, я вдруг открыл для себя еще одну странную и важную вещь: тургеневский сценарий — это не только описание истории взаимоотношений двух ярких, гениально одаренных человеческих личностей (что всегда необыкновенно тяжело и сложно — мы знаем, что чем значимее, человечески крупнее фигуры, встречающиеся на любовных тропах, тем драматичнее, трагичнее история их взаимоотношений, их роман; так мало шансов на благополучно-милое его проистекание со счастливым концом). Тургеневский сценарий — это еще и история очень давней, очень странной,

очень дикой, одновременно холодной и чувственной и оттого трагической любви России и Запада, включающей в себя не только известное пресловутое «полпредство», но, скажем, и Отечественную войну 1812 года, в течение которой во всех светских гостиных России, во всех ее штабах проклинали Наполеона на любовно усвоенном с детства превосходном французском языке. «Ах, Ваня, Ваня, мы с тобой в Париже нужны, как в бане пассатижи»... Это Высоцкий — товарищу по театру артисту Ивану Бортнику. Но это и про Ивана Сергеевича Тургенева. Такое вот непростое «полпредство» на самом деле по жизни получается.

Роман Тургенева и Виардо — зеркало тех странных любовных взаимоотношений, основанных одновременно на величайшем восхищении друг другом и глубочайшем сущностном друг друга непонимании. Отношений, с одной стороны, метафизически страстных, с другой — изначально обреченных на трагический исход.

В те десять дней, когда в замке с лебедями я писал сценарий, впоследствии мной многократно переделанный, мне кажется, был найден принципиально правильный модуль, на который уже можно было наращивать разного рода детали, обертоны, подробности. С того момента я все больше и больше начинал понимать, уважать, влюбляться одновременно в двух главных персонажей повествования — и в Тургенева, и в Полину Виардо, несмотря на, мягко говоря, очень большие странности и далеко не всегда привлекательные черты этой гениально одаренной женщины. Отсутствие привычной «положительности», некоей для всех прелестной симпатичности «преданной возлюбленной великого русского писателя», на самом деле составляет подлинную глубину и притягательную сложность характера не только ее, но, в принципе, вообще довольно таинственного и малообъяснимого, с точки зрения разума и логики, существа любой одаренной женщины. Здесь менее всего можно говорить о некоей желанной «сладостной женственности» — истинная женственность, мы знаем, почти всегда преисполнена горечи, это бездна, полная тайн, поступков, как бы необъяснимых, как бы неразумных, как бы глупейших, как бы жесточайших, но именно из этих ужасов, бездн и кошмаров, так мало похожих на комфортное представление о любимой женщине, из этой пучины формального безумия и вырастает ее очарование, тем более когда все это еще и помножено на гениальный дар.

И те, кто искренне восхищался, и те, кто на дух не выносил Виардо, сходились на том, что она действительно была величайшей певицей. Довольно давно занимаясь этой темой, я познакомился с достаточным количеством певческих людей, которые объяснили мне, что самые сумасшедшие «сыры», фаны вовсе не на футболе у «Спартака» и не в театре, даже не на балете, они — в опере. Оперный фанатизм, как выясняется, имеет под собой и чисто биологическую основу. Совпадение вибраций резонатора слушателя и горлового звукоизвлечения певца способно довести человека до сверхнаркотического, предобморочного, сумасшедшего состояния обретенного счастья...

Во многих воспоминаниях я читал, что как только начинал звучать голос Виардо, на лицо Тургенева опускалась страшная бледность, он находился чуть ли не на грани обморока. Тургенев, как истинный человек искусства, скажу даже более, как человек, может быть, впервые в России осознавший, что такое «искусство для искусства», был чрезвычайно подвержен этому роду магии — магии голоса. Богатый, свободный, независимый человек, он почти всю жизнь ощущал себя ни от кого не зависимым — хватало денег, таланта, самостоятельности, — но вот от голоса Полины Виардо он был зависим чрезвычайно, смертельно. Зависимость эта необъяснима была никакими рациональными причинами, но тем не менее в этой восхитительной и необъяснимой зависимости он и прожил всю свою жизнь. И эту свою зависимость считал своим истинным, по-настоящему единственным счастьем. «Вот царица цариц», — сказал он, уже умирающий, услышав ее голос, прислонив ухо к трубе, которую приказал провести из своей комнаты в нижний зал, где с ученицами занималась Полина. Это были едва ли не последние его слова.

Мы мало помним об этом, не хотим об этом думать. Нам удобно и понятно по привычке рассуждать о Тургеневе как о «борце за освобождение крестьян». Но насколько же сложнее и богаче был этот человек. К примеру, в последние годы он совершенно разлюбил писательство и за перо брался лишь потому, что Полина очень просила его об этом. А просила она об этом вовсе не от особой любви к его писаниям, но более всего из желания, чтобы ее мужу, г-ну Виардо, было что переводить. Она посредством тургеневских литературных трудов создавала, та-

ким образом, иллюзию семейной гармонии. Тургенев, как выясняется, очень многое в своей жизни написал вовсе не из тех или иных идейных соображений, но и исключительно для заработков и заполнения досуга Луи Виардо. Они часами просиживали, обсуждая тонкости русской речи.

Да и профессиональным литератором Тургенев стал во многом вследствие того, что был проклят и лишен средств собственной матерью за связь с Виардо. А читателями он с самого начала воспринимался прежде всего как явление общественное, как буревестник, гордо реющий над седой пучиной русского крепостного права. Собственно же об общественном служении Тургенев мало когда, особенно начиная профессиональный труд, помышлял: часто просто стыдно было быть нахлебником у любимой женщины. Он не переносил никакой несвободы. Был человеком трагически маловерующим, если вообще не сказать — неверующим, хотя всю жизнь честно пытался преодолевать свое безверие. Но Бог и Церковь давали ему ощущение личной несвободы, сковывали, давили, не давали желанного совпадения веры и правды внутренней душевной жизни. Он всегда хотел быть внутренне свободным от догматов веры, хотя с детства почтительно воспитывался в христианстве. (Правда, православие в их доме тоже было достаточно странным, нетрадиционным. Мать почему-то требовала, чтобы все они молились на французском языке. Таковы были причуды совсем не традиционной тургеневской семьи.) Может быть, по всему по этому он действительно не мог терпеть самого понятия «семья». Ибо и она делала человека несвободным. Терпеть не мог патриотического словоблудия, хотя по сути был поразительно русским человеком, пронзительно нежно и сильно понимающим Россию, чувствующим ее очарование и красоту, как, может быть, никто другой не понимал и не чувствовал ее. И тем не менее на дух не переносил патриотического биения себя в грудь и публичных клятв в верности России. Он не мог быть никаким «полпредом» России уже в силу того, что хотел ощущать себя свободным и от нее. Он был природно интернациональным человеком — превосходнейше владел французским, свободно — английским, говорил по-итальянски и испански. При этом он гениально чувствовал русский язык и, создавая его, писал на нем так, как редко кто умел писать. Но он и в этом хотел быть свободен — даже в своей любовной и нежной привязанности к Родине...

При всем том всем своим свободам он предпочел свою самую главную свободу — свой выбор быть несвободным от Полины Виардо. Грандиозное, пугающее, трудно укладывающееся в сознание противоречие свободного человека, выбирающего себе наиболее изощренный и сложный вид несвободы — личной, нравственной, душевной — и в том обретающего истинную, наивысшую свободу собственной личности. По своему свободному, высшему волеизъявлению он сознательно поставил себя в зависимость от существования одной-единственной женщины, чего эта женщина, как мне думается, так никогда и не смогла понять.

Иногда он спохватывался, присоединяясь к пошлости нормальных житейских истин: надо же как-то «устроить» свою жизнь. Он то и дело пытался «нормально», по-семейному, связать себя с другой женщиной. У него было несколько очень ярких романов, в числе которых и достаточно малоизвестный — с Марией Николаевной Толстой. Свои дни она окончила монахиней в монастыре. Одна из причин тому — неудача романа с Тургеневым, за который, в частности, время от времени так сильно ненавидел Тургенева ее сиятельный брат. Были знаменитые романы с Савиной, с Вревской — но они, как и все иные, неизменно кончались крахом. В тот момент, когда отношения могли бы теоретически разрешиться нормальным общепринятым браком, тут же, как в сказке, неведомо откуда появлялась Полина и, каким-то нечеловеческим, звериным нюхом учуяв угрозу, «выхватывала» Тургенева. А тот с радостью «истинно свободного человека» безжалостно ломал прекрасные женские судьбы, возвращая себе высшую личную свободу — быть несвободным от Виардо и от ее волшебного пения.

Думая обо всем этом, я начинал понимать, почему и за что его так не любили Толстой, Достоевский... Даже деликатнейший Чехов относился к нему с прохладцей. Происходило это, видимо, потому, что эта великая ветвь русской литературы XIX века все-таки базировалась на глубоко позитивистском сознании. Даже «безумства» Достоевского, если в них вчитаться, полны исключительно позитивистских сентенций, — включая глубоко позитивистское отношение к Богу и Божественному, — призванных все-таки в конечном итоге разумно упорядочить человеческую жизнь, внести в нее начала гармонии, счастья, баланса. Абсолютный позитивист, несмотря на весь сложнейший религиозный посыл своего творчест-

ва, Толстой. Даже его финальный уход, разрыв с прежними связями — это все равно итог позитивистского поиска ответа на вопрос, как наиболее разумно, честно, оптимально, наиболее прямым, достойным человека путем из одного несовершенного мира перейти в другой, совершенный.

Тургенев же, когда он пытается быть позитивистом, всегда слаб. Позитивист Тургенев — действительно общественное «общее место» русской литературы. Да и пытается он быть позитивистом в тот момент, когда устает быть самим собой. Ему тоже хочется впасть в либерально-общественное русское словоблудие, быть и мыслить, «как все». Но талант и душа берут свое. А потому Тургенев, как мне кажется, художественно и нравственно намного опередил свое общественно-позитивистское время. Он, я думаю, был первым человеком русского Серебряного века, его первым метафизиком, его первым мистиком, первым символистом. Его место в русском литературном процессе, как мне кажется, соизмеримо с местом Марселя Пруста в западноевропейской литературе, в реформе классической романной формы. Тургенев и саму красоту ощущал, создавал ее новый тип, тоже как человек и художник Серебряного века. Недавно вышла хорошая книга Топорова «Странный Тургенев», которая тоже многое объясняет. В ней дается, к примеру, огромное перечисление цитат из Тургенева, где используется образ птицы. Из этого, по существу, выстраивается целая история «птичьего» в жизни, судьбе и душевном мире писателя. Известно, что многое самое важное в его жизни началось с того, что в раннем детстве Иван научился различать по голосам птиц. Одним из первых развлечений, доставлявших ему удовольствие, было умение их ловить, разглядывать, а потом выпускать на волю. Маленький Ваня чрезвычайно интересовался, как устроено птичье горло, чем, собственно, птицы поют. Конечно же, есть прямая и сверхважная многообъясняющая связь между всем этим и завороженностью пением Виардо. Да и сам образ птицы, конечно же, уже образ Серебряного века, образ непозитивистский, образ совсем иной ветви российского сознания: трагимистического, из которого и образовался поначалу весь русский символизм, а позже — Ахматова, Белый, Кузмин, Гумилев, великая мирискусническая русская живопись. Я сейчас особенно хорошо понимаю, в частности, чем были мне так дороги те давно разломанные декорации к «Дворянскому гнезду» Кончаловского, по которым я расхаживал три десятка лет назад. Они тоже, по существу, родились из непозитивистской эстетики русского живописного Серебряного века — из живописи Бенуа, Сапунова, Судейкина; в них — та же пряность и та же слабая сила, как бы женственная сила непозитивистского интуитивного мироздания...

Да и сама по себе идея цикла стихов в прозе тоже, мне кажется, идея чисто мирискусническая. Образ моря, воды, океана, постоянно возникающий у Тургенева как некая метафора слияния человека со стихией воды, превращения, преображения в нее, — это по сути врубелевская образность, заставляющая вспомнить его «Царевну Лебедь», его Русалок. Всеведением поэта, великой интуицией поэта, подвигом внутренней свободы Тургенев шагнул за привычные и удобные позитивистские представления о мире.

А потому Тургенев действительно по-детски беззащитен перед критикой со стороны изощренного русского позитивистского сознания. Уязвим. А если говорить о душе, то как бы там ни вертелся в гробу Федор Михайлович Достоевский, но, конечно же, никакой Тургенев не Верховенский. Он — князь Мышкин. Может быть, единственный естественный природный князь Мышкин русской литературы XIX столетия. Достоевский утверждал, что главной его задачей в работе над «Идиотом» было создание образа «совершенно прекрасного человека». Во многом, в фундаментально главном, мне кажется, Тургенев был таким.

Именно в силу своих слабостей, живых человеческих поступков Тургенев стал провозвестником и первым творцом русского Серебряного века. И Толстой, и Достоевский, и Чехов искали в человеке силу — Тургенев первый стал отстаивать человеческую слабость как огромную созидательную силу.

Все позитивистское русское искусство девятнадцатого столетия искало счастья для человечества, для общества, для России. Мучилось, пытаясь свести не сводившиеся концы с концами. Тургенев всей своей жизнью, всем, что он делал, всеми своими личными открытиями в духовном мире человека отважился первым провозгласить, что одно из высших счастий для человека — быть в этой жизни, по позитивистским меркам, внутренне несчастным. С точки зрения общепринятых понятий, нравственных передряг, общественных идеалов, всяких — капиталистических, социалистических, постсоциалистических, — любых общих мест нашего

сознания, конечно же, все это кажется нонсенсом. Но на самом деле, как знать, может быть, в отречении от любого комфортного позитивизма и состоит единственный в мире стоящий прогресс. В том числе и для искусства.

Еще только впереди было понимание здравости лозунга «искусство для искусства», а Тургенев, по сути, его уже исповедовал. Сама атмосфера искусства, внутри которой совершилась его судьба, атмосфера пения Виардо явились единственным озоном его жизни.

Будучи человеком, я уже говорил, малорелигиозным, он, может быть, по существу был одним из самых верующих русских писателей. В частности, немаловажно, что он действительно не верил, что можно войти в Царство Божие пошлыми общепринятыми широкими вратами. Только узкими вратами туда путь: вратами индивидуальной судьбы, индивидуальной любви. Может быть, мы здесь, в России, сегодня особенно хорошо знаем, что нет никаких «широких врат всеобщего счастья». Конечно же, никакое самое совершенное либерально-демократическое да и любое другое самое прогрессивное общественное переустройство не создадут и не откроют этих врат. Счастье — это всегда подвиг личной судьбы. И всегда этот подвиг каким-то образом связан с тем, что у людей называется несчастьем. Ибо справедливо сказано: Царство Божие внутри нас.

Вот в таком круге простых и довольно сложных соображений появляется Тургенев в этот раз. При том, что многое осталось от замысла прежнего. Осталась, скажем, Екатерина Васильева, практически отказавшаяся сегодня от продолжения актерской карьеры, но здесь она играть согласилась. Очень важно, что картину будет снимать Юрий Клименко. Как вы поняли, картина и о красоте, о той субстанции, которую Клименко ощущает в нашем кино, быть может, наиболее остро. В конце концов остался и я с косноязычным сознанием того, «что очень хорошо, что тогда мы не сняли эту картину». Сегодня для нее приобретено многое, чего не могло быть прежде. В частности, Любовь Казарновская.

Когда мы стали искать, кто бы смог петь за Виардо, стало ясно, что это задача исключительной сложности. Где найти тот самый «божественный» голос? Одно время мы даже решили, что за Виардо не должна петь какая-то одна певица: возьмем в фонограмму фильма голоса лучших меццо-сопрано мира, а в титрах так и укажем: поют Мария Каллас, Мирелла Френи, Мария Казарова и т.д. Но, проводя технические пробы, неожиданно я напал на поразившую меня запись — арию из оперы Верди «Сила судьбы» в исполнении Любови Казарновской. Запись 1986 года, довольно старая и технически достаточно несовершенная. Но чтобы проверить, как соединяются голос певицы с изображением Тани Друбич, играющей Виардо, решили сделать пробу на основе этой записи. По стечению обстоятельств пробу увидела Казарновская. Великолепная певица с блестящим мировым именем оказалась очень живым, обаятельным, деятельным, творческим человеком.

Ролик ей понравился, она сама предложила нам то, что в связи с исключительной ее занятостью и славой мы не осмеливались ей предложить: «Хотите, я вам спою всю Виардо?»

Голос Казарновской, к нашему счастью, станет третьим главным героем той истории, которую мы хотим не только рассказать, но и пропеть. А для того чтобы сцепить, сплавить эту жизнь в единстве всех ее могучих противоречий, я тоже решил закончить фильм черно-белой сценой тургеневских «Певцов», с участием ансамбля безвременно ушедшего из нашей жизни Дмитрия Покровского, великого собирателя подлинного русского песенного фольклора. Через много лет я опять постараюсь снять то, что когда-то уже сделал и, увы, не смог сохранить Андрей Кончаловский. Так, мне кажется, будет правильно по существу. А еще пусть это будет и моя благодарность за того странного, ставшего лично мне дорогим Ивана Тургенева, которого в первый раз мне открыло андроновское «Дворянское гнездо».

Записал А.Липков

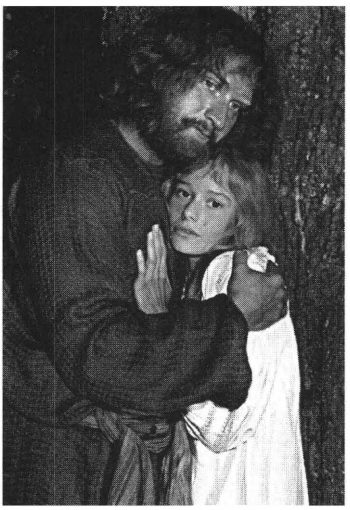
«Му-му». Барыня — Л.Максакова

ИРИНА ЛЮБАРСКАЯ

Проданный воздух

О том, что знаменитый «новорусский» рекламщик Юрий Грымов снимает фильм по тургеневскому рассказу, за истекший год не успел узнать только эмигрант в счастливую страну глухих или слепых. Страстно рвущийся из омута паблисити к высотам киноискусства Грымов с невероятным пафосом и напором заявил о своем проекте. Первое, что приходит в голову, когда перебираешь листовки и наклейки в стильной пресс-папке с потонувшими в кровавом море слогами «Му-му», — Грымов собирается торговать воздухом. Особенно хороша такая заготовленная для прессы фраза: «Еще не выйдя на широкий экран, фильм «Му-му» *стал* (именно так, черным по красному, в совершенном виде! — *И.Л.*) событием в российском кинематографе». Переговоры с Микки Рурком, Депардье и Людмилой Гурченко, записи на пластинке песен о собаках, компьютерная игра для детей «Спаси Му-му», еженедельные «Му-муки творчества» по телевизору, девушки в алых платьях с надписью «Я тебя му-му», окружающие Грымова на всех вечеринках, — все это была та самая пенка, которую рекламщик с завидным лукавством доверил взбивать журналистам. Они с готовностью ухватились за поставленную задачу: в какой-то момент объем пены увеличился вдвое, продаваемый воздух пошел на ура.

Естественно, Грымов пробивался в кино из рекламы не только затем, чтобы снять фильм. Он хотел показать, как следует изменить идеологию кинопроизводства, дабы рекламная кампания предстала таким же творческим продуктом, как и сами картины. В принципе пакет в чем-то смешных, в чем-то на первый взгляд идиотских предложений по раскрутке проекта «Му-му» — это почти готовая технология успеха. Причем технология оригинальная, не заимствующая штампованные западные приемы и, главное, не стесняющаяся в средствах. И неудивительно, что человек, умеющий одной фразой и несколькими видеокадрами ввести в обиход почти все — от бульварного журнала («Читайте «ТВ Парк», и с головой будет все в



«Му-му»

По рассказу И С Тургенева «Муму»

Авторы сценария **Ю.Грымов, С.Андреева, Т.Егерева**

Режиссер **Ю.Грымов**

Оператор **Ю.Клименко**

Художник **Г.Широков**

Композитор **В.Дашкевич**

В ролях. **А. Балуев, Л. Максакова, В. Стеклов, А. Мартынов, И. Апексимова, Е. Корикова и другие**

РТВ

Россия

1998

порядке») до квасного патриотизма («Всмотрись в Россию»), — с той же легкостью заранее, что называется, «продвинул на рынок» свой еще не созданный кинотовар. Грымов, по-видимому, догадывался, что с готовым фильмом сделать это будет гораздо сложнее.

Ибо готовый фильм Грымова, которым он, судя по всему, вполне доволен (первый просмотр для прессы начался с его счастливого возгласа: «Сейчас вы увидите потрясающее изображение!»), не является полноценным кинопроизведением. Это очень дорогой и доброкачественный пример того, что случается в кинематографе с людьми, активно поработавшими на поле рекламы, где старательно культивируется безвоздушная среда существования персонажей и предметов. С «Му-му» получилась странная на первый взгляд история: идея есть, герои есть, натура есть, есть декорации, костюмы, звук, есть даже изображение, и оно действительно в чем-то потрясающее, а все вместе не складывается в сколько-нибудь убедительную картину, не оживает, подобно хотя бы грымовским «Бурлакам на Волге» в заставках РТР. Ведь жить — значит прежде всего дышать. Но атмосферы, воздуха в фильме Грымова не оказалось. Может, потому, что весь воздух был продан во время рекламной кампании? Драма клипмейкера Грымова, мечтающего стать отечественным Эдрианом Лайном, в том, что он не осознает и не чувствует разницы между дискретной образностью рекламы, вторгающейся в нашу повседневную жизнь, и законченным, целостным образом мира, являющимся прерогативой кино. Грымов умудрился снять огромную картину, где практически нет осмысленных общих планов: только средние, крупные и сверхкрупные — технически безупречные и по-своему даже красивые. Оператор Юрий Клименко виртуозно доказал, что кинокамера может работать и как фотоаппарат. Однако от увеличения изображения смысл его крупнее не становится.

Идея фильма при всем том была весьма интересной. Главная героиня здесь, конечно же, не собачка, а стареющая барыня, запертая в «тюрьму плоти». Людмила Максакова не напрасно согласилась на этот рискованный эксперимент: ей удалось создать образ одновременно и знаковый, и психологически достоверный. Порой кажется, что именно барыня — своеобразное «альтер эго» режиссера — «клипует» мгновения своей жизни из бесконечно укрупняющихся деталей предметной среды. Она ловит пушинки, колет себе пальцы булавками, третирует дворню, создавая события из ничего, выковыривая их из монотонного потока будней подобно тому, как в самом начале раскалывает грецкий орех креслом-качалкой. Впрочем, барыня — совсем не злостная крепостница, которая с жиру бесится, но одинокая, все потерявшая женщина, жестоко страдающая от недостатка подлинных чувств в окружении тупых и невежественных крепостных душ. В глухонемом Герасиме (А.Балуев), мощно и красиво распахивающем заросшее сорняками поле, ей привиделась последняя возможность взять жизненный реванш и ощутить на деле то, что рисовала ей «вседозволенность мысли». Однако Герасим, как и следовало ожидать, не внял ее намекам, пленившись с первого взгляда простой дворовой девушкой Танечкой (Е.Корикова). В ответ разочарованная барыня стремится сделать так, чтобы одиночество, к которому Герасим отчасти приговорен своим физическим недостатком, стало столь же безбрежным, сколь и ее собственное: возможно, тогда ей полегчает. Она насильно выдает Танечку (в ночь свадьбы в отчаянии отдавшуюся Герасиму под окнами барыни) замуж за пьяницу сапожника и ссылает обоих с глаз долой в дальнюю деревню.

Но тут на беду на сцене появляется скулящее, пушистое, трогательное существо — Муму, которая занимает в сердце Герасима место Танечки. Муму оказывается соперницей барыни не только в любви, но и в ее флирте со смертью, которую барыня призывает так настойчиво (периодически притворяясь мертвой и ложась в гроб, дабы услышать ритуальные причитания дворни), что смерть боязливо обходит ее стороной. Вместо того чтобы прикончить барыню, всеми силами на это напрашивающуюся, Герасим топит Муму... Впрочем, финал этой истории известен даже тем, кто «Муму» Тургенева никогда не читал.

Увы, замысел «Му-му» (включая концептуальный дефис между слогами, озвучивающими, по Грымову, тему одиночества) оказался куда глубже экранного воплощения. Горькая экзистенциальная драма, которую на редкость точ-

но и актерски самоотверженно играет Максакова (чего стоит хотя бы бесконечно длящийся план, где она произносит монолог о своем одиночестве, в то время как по носу у нее стекает настоящая струйка крови — актрису задел падающий канделябр, но она продолжала работать), слишком густо приправлена сиропом драмы лубочной, народно-бытовой, которую пытается вытянуть на себе Александр Балуев. При таком жанровом разнобое затея разукрасить типовой любовный треугольник фрейдистскими фантазиями, где дворник Герасим, крепостница-барыня, дворовая девушка Татьяна (и ее суррогат — злосчастная собачка) мечутся между «тюрьмой плоти и вседозволенностью мысли», была по определению обречена. Да и сам драматургический каркас оказывается здесь на поверку чрезвычайно непрочным. Положительный экранный Герасим готов любить всех — работу, Танечку, собачку и даже, по-своему, барыню; барыня не может любить никого (даже себя), а Танечка-собачка не мудрствуя лукаво живет бессмысленной, трогательно растительной жизнью. Психологическое напряжение внутри этого треугольника никак не создается, сколько ни загромождай его пантагрюэлевскими бочками с огурцами, развесистыми цветочными клумбами, тяжелыми подсвечниками, плотными драпировками, тусклыми зеркалами и бесконечными переодеваниями инфернальной Жюстины (И.Апексимова), компаньонки барыни. Здесь нет настоящих взаимных притяжений и отталкиваний, нет конфликта, нет никакой реальной драмы, за исключением, быть может, той, что существует в воспаленном мозгу автора, утомленного существованием в безвоздушном пространстве, каковое он и воссоздает на экране в чередовании тщательнейшим, беспроигрышным и скучнейшим образом выстроенных фронтальных мизансцен. Вместо треугольника мы наблюдаем в фильме ровное течение трех нигде не пересекающихся прямых, вместо сложной любовной драмы — бесхитростно линейное изложение истории о том, как «Герасим утопил Муму». Начинает казаться, что все, быть может, гораздо проще: концептуальный дефис похищен Грымовым с фирменного фантика любимой в детстве конфеты (причем без какой бы то ни было рефлексии по поводу реинкарнации коровки в собачку), а статуарно-декоративная тоска барыни призвана всего лишь заполнять рекламные паузы между перипетиями хрестоматийно известного сюжета.

Вероятно, существует принципиальная возможность прочитать рассказ «Муму» как безысходную психологическую драму или даже «трагедию духа и плоти». Однако вместо того чтобы избрать для такого прочтения средства, условно говоря, «космические» (автору, по-видимому, пока неизвестные), Грымов выбрал то, с чем управляется профессионально, — средства косметические (слава Богу, что не гигиенические). И ничего удивительного нет в том, что картина получила на прошедшем «Кинотавре» один из призов президентского совета «За яркое визуальное воплощение классического сюжета». Действительно «яркое», действительно «визуальное», действительно «классического»...

Фильм Грымова репрезентирует нечто весьма существенное в сегодняшней эстетической конъюнктуре. Ведь даже в среде самых записных интеллектуалов и эстетов нынче принято барски нахваливать тенденцию к клонированию довольно пошлых представлений о большом киностиле. Подобные идеи, доносящиеся со съездовских трибун и витающие в воздухе профессиональных салонов, не могли не быть подхвачены старательным неофитом, чья наивная серьезность отлила в бронзе все промахи и ошибки, какие только возможны на этом пути, — настойчивое раздувание из мухи слона, травестирование реальной трагедии, провалы вкуса, выдаваемые за стиль. А то, что отлито в бронзе — пусть даже это такса с селедочным хвостом (милый образец абсолютно безвредной, даже полезной пошлости — памятник Погибшим от любви, установка которого включена Грымовым в рекламную кампанию фильма «Муму»), — навсегда и останется памятником нашему сегодняшнему состоянию. И, честно говоря, не так легко определить, что предпочтительнее иметь в качестве мемориала: цветущее пышным цветом почтительное варварство или хиленькие цветочки зла, посеянные рукой просвещенного циника.

Н.СИРИВЛЯ

Хуже воровства

«Горько!»
Авторы сценария **В.Вардунас, Ю.Мамин, А.Тигай**
Режиссеры **Ю.Мамин, А.Тигай**
Оператор **В.Брыляков**
Художник **Н.Кочергина**
Композитор **А.Заливалов**
В ролях: **К.Лавров, С.Немоляева, А.Зибров, С.Соловьева, Ю.Томошевский, Е.Драпеко, Е.Мамина и другие**
«Никола-фильм», компания ТВИНТ
Россия
1998

Наших кинематографистов принято ныне упрекать в том, что, как сговорившись, все они живописуют на экране катастрофический и ущербный образ реальности. Герои — убийцы, наркоманы и упыри — только и делают, что стреляют, ширяются и кровь сосут, в то время как в обычной жизни люди помимо того работают, женятся, заводят детей, строят дома... Почему мы не видим всего этого на экране? В ответ на столь настойчивые пожелания общественности продюсер Игорь Каленов и режиссеры Юрий Мамин с Аркадием Тигаем решили сделать кино про то, как люди женятся, народное, жизнеутверждающее, малобюджетное, предназначенное в основном для распространения на видео (массовый зритель в кинотеатры все равно не ходит) в качестве недорого свадебного подарка. Дешево и сердито!

Пригласили друзей и знакомых, каждый вспомнил слышанную где-то, когда-то занятную историю про свадьбу. Из этих баек сценаристы А.Мамин, В.Вардунас и А.Тигай соорудили незамысловатый сценарий, режиссерам же Мамину и Тигаю осталось лишь перевести фольклорные перлы на язык кино.

Так получился фильм под названием «Горько!». Дело происходит во Дворце бракосочетаний. Гости собрались, построились, как положено: родственники невесты отдельно, родственники жениха отдельно... Затейливо костюмированный персонал готов соединить новобрачных с максимальной торжественностью по самой высокой таксе. Но невесты нет. Невеста задерживается у визажиста. И гости от нечего делать, прогуливаясь в ожидании между банкетным столом, фотовыставкой «Любовь и лебеди» и сауной с бассейном (находящимися тут же, во Дворце), рассказывают друг другу свадебные анекдоты и случаи из жизни.

Этот брачный декамерон, включающий десять новелл, действие которых происходит то в средневековой Дании, то в послевоенной Польше, то в Питере 60 — 90-х годов, предлагает нам в основном мужской и весьма опасливый взгляд на проблемы брака. Во всяком случае, рассказчики здесь — исключительно мужчины, а в новеллах фигурируют традиционные жены-обманщицы, коварные жены-убийцы, сварливые жены, дрессирующие мужей дома и на работе, а также толстые тетки с железными зубами, достающиеся несчастным в супруги вместо вожделенных томных красавиц... В общем, есть от чего прийти в отчаяние. Те же девушки, что скромны и невинны, на поверку оказываются еще опаснее. Чего стоит хотя бы история про негра, которого русские девчонки сначала заморозили под окнами общежития, а потом, приводя в чувство, постеснялись оттереть ему «мужское хозяйство», и

негр потерял способность жениться, правда, взамен обрел ангельский голос, сделал оперную карьеру и, переменив пол, вышел-таки замуж за хорошего человека. Или прежалостная новелла про стеснительного, панически боявшегося женщин электрика, которого влюбленная в него робкая библиотекарша соблазнила в каптерке, предварительно вырубив свет во всем доме, так что он не смог потом найти сбежавшую Золушку даже по оставленным красным трусикам (глупый пес, которому дали понюхать забытую часть туалета, привел электрика под дверь жуткой мымры — владелицы течной болонки). Так влюбленные и не поженились по причине чрезмерной обоюдной стеснительности.

Наслушавшись подобных историй, жених (А.Зибров) сбегает из-под венца. Прибывшая невеста (С.Соловьева), которая слишком долго наводила марафет, бьется в истерике, срывая с себя кринолин, накладные ресницы, груди, букли и превращаясь на наших глазах в совершенное чучело... Но свадьба все-таки состоится (не зря же мы полтора часа ее ждали), и, взамен молодых, в финале сочетаются браком бабушка невесты (С.Немоляева) и дедушка жениха (К.Лавров), дабы зритель был все же утешен и питал надежду, что счастье и любовь могут нагрянуть нечаянно — «когда уже совсем не ждешь».

Странно, но на уровне фабулы эти истории кажутся хоть и пошловатыми, но забавными. Во всяком случае, в каждой есть какой-то неожиданный поворот, перипетия и узнавание — то бишь необходимый драматургический каркас, описанный еще Аристотелем. Однако, снятые на пленку, они почему-то не вызывают ни сочувствия, ни желания смеяться. И дело не только в том, что анекдот как жанр с трудом поддается переводу на язык кино. Дело в том, что язык кино здесь по большому счету вообще ни при чем. В качестве визуального аналога нынешнего городского фольклора авторы, не мудрствуя лукаво, используют тот случайный и хаотический набор образов, которым изо дня в день потчует нас постсоветское ТВ: наше старое кино, наше новое кино, заграничное кино вперемешку с рекламой, спортом и разнообразными шоу типа «Любовь с первого взгляда», «Белый попугай», «Анекдоты на бис» и т.д. Конечно, телевидение — вещь глубоко народная, узнаваемая и сидит у зрителя не только в подсознании, но и в печенках. Но, в отличие от кинематографа, ТВ практически не разрабатывает визуальный язык в эстетическом смысле слова. Это скорее обыденная речь, необработанный, неструктурированный визуальный ряд, вбирающий а себя образные модели кино, клипа, документального репортажа и уравнивающий все со всем. Зритель, беспрестанно переключая каналы, окончательно изымает мелькающие картинки из осмысленного контекста, но зачастую — переключай, не переключай, смотри на изображение минуту или полчаса — информации, поступающей на уровне ритма, монтажа, ракурса, построения кадра, не прибавится. Все решают не связи между кадрами, а плоский, знаковый кадр сам по себе — оглушающе-пестрая визуальная лексика при полном отсутствии синтаксиса.

Мамин, долгие годы просуществовавший в резервации ТВ — в частности, он был автором и ведущим программы «От форте до пьяно...» (с А.Заливаловым), — прекрасно освоил этот привычный зрителю примитивный способ высказывания, но, попытавшись создать на его основе полнометражный фильм, пусть и состоящий из отдельных новелл, потерпел фиаско. Первой жертвой упрощенной системы киноповествования оказываются актеры. Поскольку играть им нечего, образов, характеров, мотивировок нет, все они, невыносимо плюсуя, изображают некие социальные типажи: одни — «интеллигентов», другие — «хамов», однако и тех и других с равной степенью приблизительности. При этом текста убийственно много, много и крупных планов. Например, в первой новелле, где интеллигентное семейство долго проверяет жениха на приверженность к алкоголю, а истина выходит на свет только в день свадьбы, когда жениховы родственники при виде праздничного стола не выдерживают и во главе с виновником торжества нахрюкиваются до положения риз, нам снова и снова показывают ужасающихся интеллигентов с книжками, которые глядят на то, как напиваются разновозрастные и разнополые алкоголики; нам предъявляются все новые варианты грима: фингалы, отекшие щеки, заплывшие глазки бабушек, дедушек, дядей, теть и малолетних племянников... Одна и та же визуальная шутка повторяется с навязчивостью ночного кошмара, и кажется, что это не кончится никогда.

Повторяемость приема, тавтология вообще оказываются главными способами повествования в условиях дефицита информации при явном избытке времени. Вначале создатели фильма долго и настойчиво вышучивают вопиющую эклектику новорусской брачной церемонии: здесь и тамада в облачении Гименея, и амуры, и херувимы, и русский народный хор, и регистратор в профессорской мантии, и мама невесты с хлебом-солью, и мама жениха с иконкой... Хочется сказать: «Хватит, мы поняли!» Но режиссеры не унимаются. В «датской» новелле каждому из наследников доверено произнести развернутую высокопарную реплику по поводу исключительных нравственных качеств той или иной прапрабабушки, каковую реплику профессор, производивший генетический анализ кровавых пятен, оставленных прапрабабушками на простынях в первую брачную ночь, парирует, отвечая, что на простыне такой-то — корабельный сурик, на такой-то — клюквенный сок, на такой-то, наоборот, кровь цыпленка... И все это в тягучем ритме менуэта.

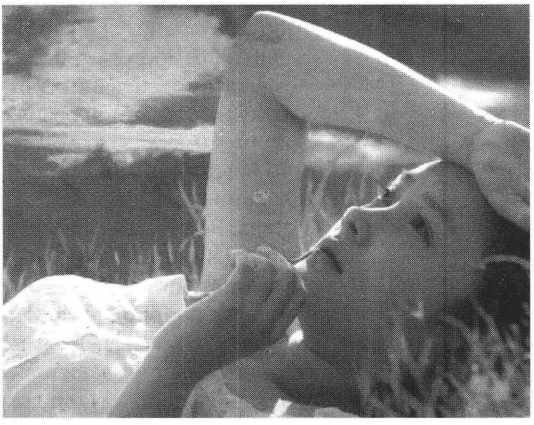
В истории воздушных гимнастов, «понимавших друг друга с полуслова», жена раз пять спрашивает: «Ты меня лю?..», требуя, чтобы муж громко ответил: «Да-а-а!», и ситуация эта, явно пародирующая рекламу таблеток «Минтон», повторяется на фоне снегов, морей и гор, заставляя зрителя подозревать, что герои погибнут от камнепада или схода снежной лавины. Но ничего подобного. Жена отправляет мужа на тот свет иным способом: она задает свой сакраментальный вопрос, когда «на зубах висит гимнаст»... Весь ряд визуальных и чувственных ассоциаций, на которых построена реклама «Минтон» — холод, снег, стихия и победа над стихией, — не имеет к этой развязке ни малейшего отношения. Леса, снега и горы нужны здесь просто, чтобы заполнить время.

И так в большей части новелл: визуальная драматургия либо вообще никак не развивается, либо роковым образом расходится с фабулой. Более-менее логично, с точки зрения киноязыка, рассказан, быть может, лишь последний сюжет про то, как жена уморила мужа, предложив провести медовый месяц на природе и обмазав его в первую же брачную ночь страшной жидкостью, которая привлекает комаров. Красные губы жены, черное с красным белье, красная палатка, алая роза, с помощью которой новобрачная окропляет мужа смертельным соком, делая его добычей кровососущих насекомых, обглоданная мумия в финале — весь этот арсенал дешевого фильма ужасов работает на мифологему «женщины-вамп». Но большого восторга от такого «соответствия» все равно не испытываешь, особенно если учесть, что центральный эпизод (где жена подсыпает мужу в бокал снотворное) полностью позаимствован из «Бриллиантовой руки».

Визуальный ряд фильма вообще процентов на девяносто состоит из цитат. Отдельные оригинальные решения, вроде папы-водолаза в «шестидесятнической» новелле или монументальной трубы-рупора, пристроенной к стене замка в новелле «датской», погоды не делают, ибо не становятся опорными пунктами самостоятельного высказывания. А многочисленные заимствования из фильмов Гайдая, невольно вызывая на сравнения, вообще работают против авторов «Горько!». Ведь мэтр советской комедии тоже снимал свои картины не для академиков, но в его фильмах (по крайней мере лучших) нет ни одного лишнего кадра, в то время как в «Горько!» исключение составляют «нелишние». Следует, видимо, все же признать, что визуальным аналогом фольклора является в XX веке именно кино с его четкой системой массовых жанров, языком, развивавшимся на протяжении столетия, и отработанными способами воздействия на зрителя. Отказавшись от этой достойной и трудоемкой традиции, наши мастера, снимающие в ожидании лучших времен «массовое кино» для видео (что означает отказ от технологических и языковых стандартов «большого» кино и невольную ориентацию на ТВ — ведь видео просто по условиям просмотра воспринимается зрителем как телевизионная, а не кинематографическая продукция), рискуют оказаться у разбитого корыта. Может случиться так, что когда «лучшие времена наступят» и в России откроются современные кинотеатры, у нас уже не останется ни зрителей, способных понимать язык кино, ни авторов, способных на нем разговаривать.

ЕЛЕНА СТИШОВА

Одна



Бум дальневосточного кино схлынул, фестивальные отборщики яростно осваивают новую нишу — иранскую. О Тегеране и впрямь рассказывают чудеса. Своими ушами слышала от Ходжакули Нарлиева, недавно там побывавшего, как в городской парикмахерской на самом почетном месте он увидел портрет — кого бы вы думали? — Ингмара Бергмана! А студенты национальной киношколы и вовсе плачут от восторга на просмотрах киноклассики. В такое трудно поверить нам, безнадежно, кажется, разучившимся воспринимать кино сердцем. Холодным скальпелем ума разъять изображенное — это с нашим удовольствием. Но всплакнуть — на такое уже не хватает простодушия.

А вот мне понравилась, и очень понравилась, «Сяо-Сяо — ссыльная» — картина, незаметно прошедшая в конкурсе Берлинского кинофестиваля, зато с успехом показанная на «Кинотавре» в программе «Хорошее кино для всех». Натурально, западная публика смотрела фильм как истерн, выделанный на продажу по голливудским стандартам. Картина поставлена в Америке за американские деньги, стало быть, товар не оригинальный, то, что называется Chinese Americans, да к тому же не первой свежести. Китайская тема — демоде в этом сезоне, она не актуальна.

Для ненасытного кинорынка, алкающего свежачка, — может быть. Но не для автора. И не для тех, чей генетический опыт воспринимает тоталитарное насилие как свою кровную проблему.

«Русский с китайцем братья навек» — поется в старой песне о главном. Нас сближает не только общая граница, кажется, рекордная по протяженности, и даже не общность исторической судьбы на том этапе, когда гремела процитированная выше песня. Сближает нечто более глубокое: тип тоталитарной власти. Восточная, она же коммунистическая деспотия, в совершенстве овладевшая технологиями насилия над личностью. Может, история Сяо-Сяо кому-то и покажется литературной страшилкой, перепевом главной темы китайского «пятого поколения» на мотив вестерна — только не нам. Мы такое проходили по жизни.

Режиссер и сценарист «Сяо-Сяо — ссыльной» — актриса Йоань Чень, сыгравшая ту самую роковую красавицу, из-за которой разгорелись страсти в сюжете нашумевшего сериала

«Сяо-Сяо — ссыльная»
(Xiu xiu — The Sent Down Girl)
По роману Яня Чжелин «Тянь Ю»
Автор сценария и режиссер **Йоань Чень**
Оператор **Лу Юи**
Художник **Пэн Лай**
Композитор **Джонни Чэнь**
В ролях: **Лю Лю, Лопсан, Гао Цзай, Лю Юэ, Янь Пинь и другие**
Whispering Steppes L P
США
1997

Дэвида Линча «Твин Пикс». Ее режиссерскому дебюту предшествовала актерская карьера: она снималась у Бертолуччи в «Последнем императоре», принимала участие в других известных проектах, но в звезды не выбилась. Тем не менее ее имя значится в киноэнциклопедии Эфраима Каца, что свидетельствует о высокой репутации в кинематографических кругах.

Родившаяся в Шанхае, Йоань Чень окончила на родине актерскую студию в 1975 году и уехала продолжать образование в Калифорнию в 1981-м — аккурат в то самое время, когда Китай начал реформироваться и либерализироваться, взрыхляя почву для «пятого поколения», вскоре изменившего кинематографическую карту мира. Так что и по дате рождения, и по выбору материала для первой самостоятельной постановки дебютантка принадлежит к сенсационно известной генерации китайских фильммейкеров, прошедших сквозь медные трубы «культурной революции». Их опыт, воплощенный в экранных образах, в конце 80-х стал откровением для публики и для критики.

История городской девочки из семьи портного, погибшей на холмистых равнинах на границе с Тибетом, свободно могла стать судьбой самой Йоань Чень. В 1975-м и она могла попасть, но каким-то чудом не попала в число семи с половиной миллионов «молодых интеллектуалов», которым выпал жребий участвовать в последней, грандиозной по масштабам и дьявольской по сути, акции «культурной революции»: школьников и студентов отрывали от семей и отправляли в медвежьи углы «учиться у народа».

Начинается картина семейными эпизодами: родители собирают дочку в дальнюю дорогу, отец допоздна строчит на швейной машинке, мать наставляет, как себя вести, сама Сяо-Сяо радостно возбуждена предстоящим вступлением в самостоятельную жизнь. Ничто пока не предвещает драмы, которая начнется за порогом родительского дома. Режиссер, вслед за автором романа, ставшего основой для сценария, использует классический нарратив, отказываясь от инверсий, флэшбэков и прочих приемов активизации действия. Ей важна именно последовательность, протяженность, эпическая и психологическая наполненность сцен и кадров. Картина набирает драматизм медленно, капля за каплей. Никаких синкопов и кульминаций — только смена фактур, лиц, пейзажей. Одной массовой сцены — проводы тинэйджеров, снаряженных в дальние экспедиции, — достаточно, чтобы сработал эффект избыточного знания: перед нами жертвенные агнцы на кровавый алтарь «культурной революции». И тем страшнее, что сами жертвы не ведают своей судьбы. Юные рекруты полны энтузиазма, они экстатически переживают миф, в котором живут: «Я счастлив, что я этой силы частица, что общие — даже слезы из глаз...» etc.

Когда каждый получит конкретный маршрут, бешено пульсирующее коллективное тело распадется на макромолекулы. В мареве революционного романтизма забрезжат очертания реальности. Начнется персональная история Сяо-Сяо — одной из тех, кто в общем строю скандировал лозунги и потрясал цитатниками Мао. Героине дан приказ отправиться аж на тибетскую границу в сопровождении «инструктора». Судьба назначила ей в «учители» смирного конюха, присматривающего за табуном. Юной горожанке предстоит обучиться верховой езде и обращению с лошадьми, чтобы через полгода возглавить женский конный батальон для оперативной работы в разбросанных горных селениях. Сяо-Сяо несколько смущена, что ей придется жить в одной ветхой палатке с «учителем», без электричества и элементарных удобств. Зато кругом такая красота, такой простор и воля. К тому же, верит она, это ненадолго. Жилищная проблема решается с помощью импровизированной занавески, отделившей девичий топчан от лежанки пастуха.

С этого момента кажется, будто сюжет стремительно набирает ход, хотя фильм не убыстряет ритма. Таков эффект концентрации действия. Его психологической насыщенности. Шестнадцатилетняя красавица Лю Лю в заглавной роли и ее партнер Лопсан, в лучших своих сценах заставляющий вспомнить о молодом Тосиро Мифунэ, вступают в напряженный диалог. Диалог по большей части бессловесный — конюх редко когда обронит слово, а Сяо-Сяо не удостаивает общением темного мужика. Мощное поле создается актерской энергетикой и порождает эфирный слой смыслов — только успевай считывать. Довольно скоро мы понимаем то, чего так и не уразумеет героиня: не замечаемый ею

«Сяо-Сяо — ссыльная»

пастух — сама доброта, чудом сохранившаяся в ожесточенном маоистском социуме. Но между героями — пропасть, которую не преодолеть. Он — изгнанник добровольный. Потому и спасся, что выпал из социума. Его стратегия — стратегия человека естественного, чья связь с природной жизнью доминирует над всем остальным органично. Та же стратегия спасает солженицынского Ивана Денисовича в сталинском концлагере.

Сяо-Сяо — изгнанница поневоле, the sent down girl. Все ее душевные силы сосредоточены на том, чтобы вернуться домой, в город. Любой ценой. Когда до нее доходит, что женский батальон, который ей предстояло горделиво возглавить, — мираж, обман, может, он был когда-то здесь, но исчез, растворился в бесконечном пространстве равнины, она приходит в отчаяние. Однажды на их палатку, затерянную вдали от проезжей дороги, случайно набредает какой-то солдат. Она отдается ему за посулы похлопотать там, в городе, о ней. Чтобы разрешили вернуться. И с надеждой ждет, когда же за ней приедут и спасут, выбегает навстречу каждому звуку, ей мнится шум мотоцикла, скрип колес. Изредка слуховые галлюцинации оказываются явью, появляется некто, чтобы переспать с ней, в очередной раз пообещав заступиться за нее перед начальством. Пастух, безнадежно в нее влюбленный, терпеливо сносит весь ужас этого растянутого во времени суицида. Поняв, что девочка беременна, он решается отвезти ее вниз, в солдатский лазарет. Ей делают аборт, одичавшая солдатня тут же ее насилует... И последний акт трагедии — попытка Сяо-Сяо прострелить себе ногу, чтобы был повод снова спуститься вниз, поближе к цивилизации. Она никак не может приладить ствол к ноге и просит «учителя» ей помочь. И тогда он берет ружье, долго прицеливается и убивает ее наповал снайперски точным выстрелом. Хоронит. И стреляет в себя.

Самое жуткое в этой подробно рассказанной истории — то, что не проговорено, брошено вскользь. Сяо-Сяо не созревает для протеста — это-то понятно, ведь она еще девочка совсем, к тому же девочка оболваненная, как нынче говорят, зомбированная, — страшнее то, что у нее даже мысли не возникает о возможном побеге. Она истово ждет санкции на возвращение, продолжая тупо надеяться, что кто-то хороший и справедливый разрешит ей покинуть опостылевшую палатку и вернуться к маме и папе. Нечаянно схвачена очень важная подробность: убывание жизни, витальности, ощущения самоценности у людей, подавленных тоталитарной властью и сверхценными идеями. Даже если их осознанно не исповедуют. Вообще эта картина моделирует типологию тоталитарного социума именно коммунистического типа — с его коллективистским мифом и апологетикой «большинства».

Как ни странно, российский кинематограф, преуспевший в последнее де-

сятилетие в показе всякой жути и инфернальщины, почти не тронул всерьез то, что было непонарошной, не виртуальной, а всамделишной потусторонкой. Приходила кому-нибудь в голову идея экранизировать «Архипелаг ГУЛАГ»? Или «Верного Руслана»? Или «Крутой маршрут»? Кроме «Замри-умри-воскресни» В.Каневского да картины Н.Адоменайте «Кома», в игровом кино и вспомнить нечего. Разве что пару эпизодов из «Ближнего круга» А.Кончаловского, действительно страшных эпизодов в детприемнике для детей врагов народа. Но совсем не эти картины приходили на ум во время просмотра. Вспоминалась замечательная венгерская картина «Филиал» (1995) Петера Готара с великолепной Мари Наги в главной роли. Власть избавлялась от героини, талантливого ученого, отправляя ее в глубинку заведовать филиалом столичного института. Филиал оказывался гибельным местом, откуда нет дороги назад. Реалистическая поэтика первых эпизодов выворачивалась, подобно петле Мебиуса, в мистику, в разреженное пространство анонимного зла.

И еще вспоминалась картина «Одна» Г.Козинцева и Л.Трауберга. Черно-белая и немая, снятая в 1931 году. Замечательно сходство сюжетного хода: юная героиня с учительским дипломом едет из родного Питера к черту на куличики — на Алтай, в деревню, в логово недобитых кулаков и подкулачников, чтобы там, живя в холодной развалюхе, почти в палатке, сеять разумное, доброе, вечное.

Не менее замечательно и знаменательно различие. Героиня «Одной» приносит себя на алтарь большевистской «культурной революции» осознанно, не без внутренней борьбы отказываясь от частной жизни, от возлюбленного и от семейного счастья. Но когда она, рискуя жизнью, сражалась с кулачьем и почти погибала в глуши, свершилось чудо: на помощь ей пришла сама Власть, персонифицированная в аэроплане (читай, в ковре-самолете), присланном персонально за ней с медицинской помощью. Финальный эпизод, по внутреннему наполнению глубоко религиозный, сакрализировал саму идею советской, то есть народной Власти как высшей благодати. Не забыла эта Власть о скромной училке, затерянной в алтайских снегах.

Это было в 1931 году. Всего три года спустя, в 34-м, состоялся XVII съезд ВКП(б), вошедший в историю как «съезд победителей». Большинство его делегатов были либо расстреляны, либо оказались в лагерях как «враги народа». Что не мешало молодому советскому обществу, пребывающему в эйфорическом неведении, быть на пике веры в коммунистическую идею. Фильм «Одна» запечатлел процесс обольщения личности и приобщения ее к коллективному телу.

В аскезе, добровольно выбранной героиней, угадывается огромное эротическое напряжение — вот она, нечаянная проговорка по Фрейду. Сяо-Сяо — тоже невенчаная невеста Власти. Но тут и намека нет на сублимацию, вытеснение и замещение. Власть в разных своих инкарнациях грубо насилует девочку. В буквальном смысле. И она идет на это в надежде на спасение. Героиня «Одной» отдается Власти. Сяо-Сяо — продается.

Китайская картина — итоговая рифма к «Одной». Жестокая и вульгарная на фоне изощренной риторики русского фильма. Тоталитарные режимы обожают риторику. К тому же в 1931-м все еще было впереди. В 1997-м это «все» уже позади. Между «еще» и «уже» — миллионы замученных. Сяо-Сяо — одна из них.

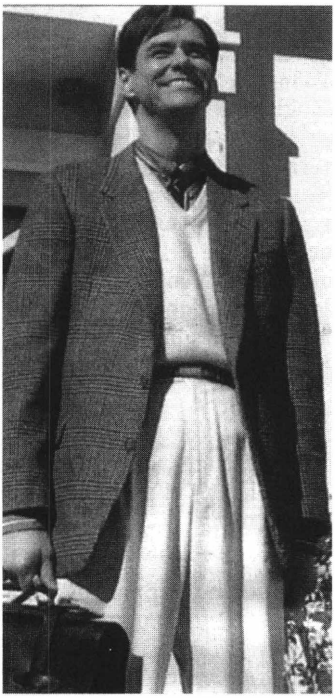
ВАЛЕНТИН ЭШПАЙ

Из сферы ТВ — к границам своего мира

В сущности сама идея оригинальностью не блещет. Еще в 70-е годы на телевидении США шел сериал с участием документальных героев — типичная американская среднеклассовая семья разрешила поставить в своем доме телекамеры и снимать все подряд. Сначала герои немного стеснялись, но потом как будто забыли о существовании телекамер и показали себя «на полную катушку». Впрочем, ничего особенного они не показали, да и что они могли — стандартные, скомпонованные из готовых масскультных блоков квазииндивидуальности — адорновские «авторитарные люди», раздираемые требованиями «Я» и «Оно», «символического» и «воображаемого», пребывающие в состоянии man, утонувшие в симулякрах и абсолютно не готовые редуцировать сознание до чистой интенциональности (Фрейд, Лакан, Хайдеггер, Бодрийар, Гуссерль).

В общем, кажется, в этом случае мы имеем дело скорее с социокультурологической сферой, а не с материалом для высокого искусства. Впрочем, американская телеаудитория была в шоке, увидев себя в неприятном и резком, но истинном свете. С другой стороны, не всегда принимается во внимание, что излюбленная мишень радикалов — жизнь американской сабурбии, которую Генри Миллер описывает как «комфортабельный ад» (ему, безответственному леваку, наплевать на то, что единственная в конечном счете альтернатива «комфортабельному аду» — «некомфортабельный ад», когда одна часть населения находится за колючей проволокой, а оставшаяся дрожит от страха попасть туда), является, возможно, единственной плотиной, удерживающей силы современного хаоса (в лице третьего мира, партаппаратчиков, мафии, фундаменталистов и бандитов).

Парадигма «Шоу Трумена», с одной стороны, тоже, безусловно, лежит в области пафосной антимасскультной публицистики и тоже в принципе осуждает сложившийся порядок вещей, а также образ действий потребителей и производителей масскульта. Но с другой — в силу таланта авторов, молодого режиссера и сценариста Эндрю Никкола («Гаттака») и маститого Питера Уира, им удается уйти от публици-



«Шоу Трумена»
(The Truman Show)
Автор сценария **Эндрю Никкол**
Режиссер **Питер Уир**
Оператор **Питер Бижу**
Художник **Деннис Гасснер**
Композитор **Филип Гласс**
В ролях: **Джим Керри, Лора Линней, Наташа Мак-Элхон, Эд Харрис**
Paramount Pictures, Scott Rudin Prod.
США
1998

стической интонации «едкого памфлета на производителей и потребителей «мыльных опер» и решения «в лоб». (На мой взгляд, именно это в свое время не удалось Стоуну в «Прирожденных убийцах», с его ослепляющей, параноидальной и не совсем адекватной ненавистью к американскому ТВ, являющемуся всего лишь одновременно зеркалом и экраном «молчаливого большинства», из которого сам Стоун, сын коммивояжера, вышел и позицию которого можно описать в рамках вульгарного Эдипова комплекса.) А авторы «Шоу Трумена» продемонстрировали — причем вне зоны кича — эластичную способность человека сопротивляться насильственно вменяемым ложным догмам и ломать пресловутое хайдеггеровское состояние man.

Заглавного героя Трумена Бербенка играет Джим Керри — тот самый комик, который был «еще тупее». Вокруг него построена гигантская (био)сфера — телевизионная студия, где разместился целый остров Сихевен и где статисты разыгрывают вокруг не подозревающего, что он воспитан и вскормлен съемочной группой (даже его мать является актрисой), квазисреднестатистического американца Трумена хорошо поставленные «среднестатистические американские сценки»: «Трумен приветствует соседей, выходя утром из дому», «Трумен едет на работу», «Трумен на работе», «Трумен отдыхает после работы», «Трумен общается с женой», «Трумен спит». Программы этих архетипных мизансцен иногда дают сбой — типа падения «с неба» светильника с надписью «Сириус» или странных разговоров режиссеров-надсмотрщиков, случайно забивающих своими рациями музыку в эфире. Или когда он замечает, что его жена (Лора Линней) неестественно с ним разговаривает — а она просто в тот момент рекламирует в прямом эфире какао. В остальном жизнь Трумена продолжается в обычном идиотическом и самодостаточном железном ритме «комфортабельного ада» (вы, разумеется, правы, мистер Миллер, это, конечно, ад). Вернее, должна так продолжаться по замыслу Кристофа — демонического главного режиссера шоу («телевизионера», как выразился Эдвард Гунтман в «Сан-Франциско Кроникл») и его же владельца (Эд Харрис). Потому что, в отличие от согласившихся на съемку героев сериала 70-х, когда герой «Шоу Трумена» узнает, что в течение всей своей тридцатилетней жизни он являлся главным действующим лицом специального телевизионного шоу и двадцать четыре часа в сутки нахо-

дился под наблюдением пяти тысяч телевизионных камер, которые транслировали его жизнь в каждый американский дом, он начинает бунт. Все его попытки уйти от глобального наблюдения даже не «большого брата», а всего мира в роли большого брата производят жалкое впечатление, однако вызывают и симпатию тоже. Осознав ситуацию, он обманывает надсмотрщиков и пытается прорваться на лодке на Фиджи, куда, как ему сказали, уехала «любовь его жизни» (Наташа Мак-Элхоун), на самом деле уволенная за попытку объяснить Трумену его положение актриса из шоу. Несмотря на синтезированный Кристофом ураган, Трумен прорывается к границам своего мира — его лодка утыкается в поверхность сферы, и Кристофу ничего не остается, как выпустить своего персонажа в большой мир.

В пользу фильма сработали такие факторы, как несколько устревшее, но изящное режиссерское мастерство Питера Уира, обладающего способностью сделать приемлемой в постмодерном мире достаточно старомодную сентиментальность (как, например, в его же «Обществе мертвых поэтов»), а также актерская пластика Джима Керри, проявляющаяся в этом фильме не столько в его знаменитой интенсивной мимике, сколько в психологической гибкости рисунка роли. Его Трумен — это еще, конечно, и вариант Форреста Гампа, в котором «молчаливое большинство» с радостью узнавало себя четыре года назад, тот самый архетип национального характера, исполнение требований которого «по умолчанию» приводит, с одной стороны, к жизненному успеху, с другой — к полной кретинизации. Ведь «Форрест Гамп» — это притча об инварианте американского национального характера. Stupid is as stupid does — глупость глупости рознь, как гласил один из «гампизмов», подхваченных даже президентом Клинтоном. Действительно, беспрекословное исполнение установок культуры и есть глупость. То есть любой национальный характер, ментальность, взятые вне контекста, особенно с точки зрения другого национального характера, есть глупость и тупость. Тем не менее вся нация умильно с Гампом отождествлялась («вот мы какие, ничего не поделаешь»), что, между прочим, говорит о степени душевного здоровья нации. И, безусловно, Трумен и Форрест суть проявления одного инварианта. На Трумена в телевизоре аудитория смотрела, как в зеркало.

Характерна уверенность авторов фильма, что американцам обязательно понравится фильм о том, как они, американцы, смотрят непрерывное повествование о жизни точно такого же, как они, американца, с которым не происходит ровно ничего такого, чего бы не происходило с ними, простыми американцами. Возможно, монотонность и в конечном счете безысходность комфортабельного существования (в свое время с блеском разоблаченная в «Дне сурка» Гаролда Рэмиса с Биллом Марреем) рождают в широких североамериканских массах смутное подозрение, что все это устроил некий дьявольский режиссер и они являются пешками в чьей-то «телевизионерской» игре. И им приятно почувствовать, что они разгадали фокус. Конечно, народ, как всегда, прав — «язык, а не говорящий индивид является субъектом речи» (Гадамер); «индивидуум — пустота (rien), заполняемая матрицами культуры» (Лакан)[1].

И, наверное, они смотрели бы «Шоу Трумена» с таким же неотрывным вниманием, как «внутрикадровая американская аудитория», существуй оно на самом деле. Ведь фильм им понравился.

[1] Любопытно привести перечень ключевых слов, определяющих место «Шоу Трумена» в Internet Movie Database Жанр романс, приключение, скрытая камера, ТВ, коррупция, берег, драма, фальшивая смерть, лодка, безумие, мать — сын, автомашина, слезовыжималка, светофор, эго, провинция, идентичность, реальность, футуризм, безумный продюсер, простак, 90-е, отношение, естественность, преследование, реклама, отвага, блокбастер, месть

ИННА ТКАЧЕНКО

Враг человека по-американски

«Адвокат дьявола»
(The Devil's Advocat)
По одноименному роману Эндрю Нейдермана
Авторы сценария **Джонатан Лемкин, Тони Гилрой**
Режиссер **Тейлор Хэкфорд**
Оператор **Анджей Бартковяк**
Художник **Бруно Рубео**
Композитор **Джеймс Ньютон Хоуард**
В ролях: **Кину Ривз, Аль Пачино, Чарли Терон, Конни Нильсен**
Warner Bros. Productions Limited,
Monarchy Enterprises B.V.,
Regency Entertainment (USA), Inc.
США
1997

После российской премьеры «Адвоката дьявола» один из наших коллег-критиков со значением сказал: «Теперь понятно, почему этот фильм на пятьдесят шестом месте в «Биллборде». Сказал и ушел. Отчего это русскому человеку понятно, почему американский фильм в Америке занимает не тридцать второе, а пятьдесят шестое место в рейтингах «Биллборда», ясно не вполне. Но можно предположить, что имелось в виду следующее: «Адвокат дьявола» просто плохой фильм. А вот это уже мнение, с которым можно или спорить, или соглашаться. Хотелось бы все же поспорить.

О том, что в Америке ни один гражданин и шагу не ступит без своего адвоката, известно всем, кто смотрит кино или время от времени общается с американцами. Адвокаты помогают платить (то есть не платить) налоги, адвокаты разбираются с домовладельцами и работодателями, адвокаты охраняют имущество, загубленные хирургами внутренние органы и балующихся марихуаной детей своих клиентов. Видимо, если бы не было адвокатов, вся Америка рано или поздно прошла бы через отсидку. Ежедневно сознавая эту тотальную зависимость, граждане Соединенных Штатов просто не могут оставаться равнодушными к тем, кто их бережет. И точно так же, как дети во всем мире от души способны ненавидеть школьных учителей, взрослые в Америке искренне и неподдельно ненавидят ту часть населения страны, которая называется словом «адвокатура». Кинематограф же в последнее время деятельно ищет и находит на нее компромат. «Адвокат дьявола» Тейлора Хэкфорда (он более всего известен как автор фильма «Белые ночи» с Михаилом Барышниковым) — это настоящий плевок в коллективное адвокатское лицо. Это реальное обвинение, брошенное без иронии, без смущения и сантиментов. Это фиксация существующего конфликта. Причем конфликта абсолютного: в столкновение приходят деньги и нравственность, амбиция и мораль. Само название — «Адвокат дьявола» — не оставляет сомнения в том, что режиссер и

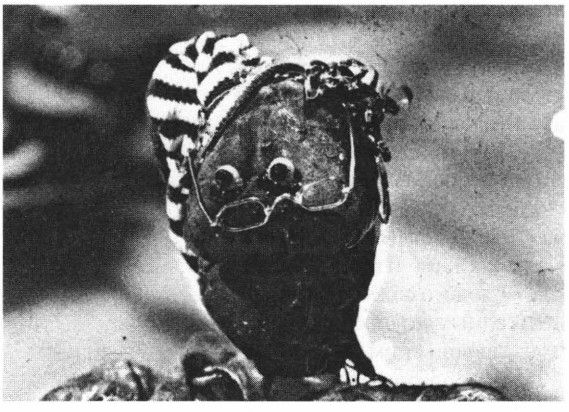
сценаристы выносят герою вердикт «виновен». То же предлагается сделать и зрителям во всем мире.

Конечно же, попытки подвергнуть клан адвокатов общественному суду предпринимались Голливудом и раньше. В конце 70-х — середине 80-х судебная драма и разнообразные вариации темы суда, следствия, обвинения и защиты были чрезвычайно злободневны для Америки, очухавшейся от вьетнамского синдрома и на излете «холодной войны» столкнувшейся с небывалым ростом преступности, о чем, кстати, свидетельствуют плотно уставленные покет-буками стеллажи секций true crime во всех без исключения книжных магазинах США. «...И правосудие для всех» Нормана Джуисона, «Вердикт» Сидни Люмета, «Мыс страха» Мартина Скорсезе — самые знаменитые и, наверное, лучшие фильмы недавнего прошлого, исследующие нравственные аспекты адвокатской практики. Однако их безупречная детективность все же оказывала неоценимую услугу героям-адвокатам, которые вне зависимости от персональных человеческих качеств сталкивались с абсолютным злом в разных обличьях и оттого выигрывали спор за зрительские симпатии. Точно так же или почти так же слабовольные и чрезвычайно увлекающиеся герои Майкла Дугласа и Уиллема Дефо оказывались предпочтительнее их сексуально агрессивных клиенток в «Основном инстинкте» и «Совокупности доказательств» («Тело как улика»). В «Филадельфии» больной СПИДом адвокат боролся с целой системой лицемерия. Лэрри Флинт доказывал с экрана свое человеческое право на поступок, и зритель должен был понять, что у порнографа и священника должны быть равные шансы на защиту. Американская система правосудия стала одним из главных шоу Голливуда. Теперь все знают, что защита — это бизнес. Даже те, кто слыхом не слыхивал о чудовищной истории О.Джей Симпсона, совершенно объективно спровоцировавшей новейшую волну отвращения американских гуманистов к лучшим адвокатам своей страны.

В «Адвокате дьявола» не обсуждается вопрос о том, что на защиту имеет право любой. Это основа основ демократической системы правосудия. Режиссеру Хэкфорду интересно совсем другое: есть ли в Америке хоть один адвокат, способный по моральным соображениям отказаться от выступления в защиту заведомо виновного? То есть поставить крест на американской мечте, основывающейся на обладании лучшими из произведенных индустрией материальными благами в соответствии с качеством кредитной карты. Из фильма «Адвокат дьявола» выходит, что таких сумасшедших идеалистов среди адвокатов Америки нет. Чтобы доказать это безотрадное заключение со всей ясностью, на роль молодого совестливого адвоката Кевина Ломакса Warner Bros. утвердила одного из самых безупречных нервных юношей — Кину Ривза, известного борца с дьявольским соблазном («Дракула Брэма Стокера», «Маленький Будда»). Таким образом, всем должно быть понятно — уж если герой Ривза не свят, то чего же ждать от остальных. В фильме Хэкфорда именно Ривз и есть тот, кого авторы называют адвокатом дьявола. Более того, в меру мистический сюжет раскрывает в нем непредвиденное адское происхождение: по фильму он — плоть от плоти сатаны, сын самого страшного искусителя. Нетрудно догадаться, что в этой роли выступает как всегда ошеломительный Аль Пачино. Говорят, что на съемках Пачино криком кричал на Ривза и продюсеров, приходя в ярость оттого, что «сопляк» позволял себе опаздывать на съемку. Даже если этих скандалов не было в действительности, их стоило придумать в рекламных целях. Потому что дуэт Пачино — Ривз, который мы видим на экране (великий актер и «нестабильная» молодая звезда), только выигрывает от присутствия закулисных шепотов: Пачино еще увереннее царит, а Ривз в соответствии с ролью сына и положением провинившегося стажера трогательно и очень толково позволяет ему это сделать. Высшей точкой профессионального триумфаторства Пачино становится сцена жертвенного самоубийства Ривза, сына и адвоката. Никто в мире не может так закричать в камеру: «Не-е-ет!!!», как это может сделать Аль Пачино. И даже если этот эпизод всего лишь авторский «римейк» знаменитого крика в финальной сцене третьего «Крестного отца», пусть кто-нибудь из звезд современного кино попробует так повторить и это слово, и это состояние безграничного отцовского горя. Честно говоря, уже одна эта сцена «Адвоката дьявола» вводит его в круг «настоящего» большого кино.

ЛАРИСА МАЛЮКОВА

Музыкальная история



«Чуча»
Автор сценария и режиссер **Г.Бардин**
Художник **А.Мелик-Саркисян**
Оператор **А.Двигубский**
Музыка **Гленна Миллера**
из фильма «Серенада Солнечной долины»
Студия «Стайер»
Россия
1997

Если бы Гарри Бардин не был режиссером, он наверняка мог бы стать музыкантом. В анимации не найти более музыкального режиссера (включая тех, кто снимает «фильмы на музыку»). Он не ищет музыкальной «подкладки» для той или иной истории. Он слушает музыку, и она рождает движение, пластические метаморфозы, дает импульс фантазии. И если для любого другого мультфильма первично сценарное Слово, то для Бардина — «в начале была Музыка».

Это стало заметно с первых картин. После выхода на экраны детского «Летучего корабля» страна вместе с Папановым запела странную песню одинокого Водяного, которому «летать — охота!». Именно музыкальная тема придает каждому его фильму неповторимое качество. В «Браке» тема любви рождается из чаплинских «Огней большого города». Основная сцена «Брэка» — кульминационный «бой» — решена как комический танец с помощью страстного аргентинского танго «Ревность». Торжественная интродукция «Банкета» — «Щелкунчик» Чайковского, с ослепительно чистой вершины которого застолье банкета катится в сумбур звуков. Финальный реквием «Конфликта» — поразительная тема, придуманная малоизвестным композитором времен Вивальди — Марчелло.

Дальше в фильмах по сказкам Шарля Перро «Красная Шапочка энд Серый Волк» и «Кот в сапогах» Гарри Бардин отказался от симфонического принципа развития одной или двух партий, свернув на путь компиляции. «Красная Шапочка...» по количеству заявленных и звучащих произведений заткнет за пояс «Старые песни о главном» любого из трех «призывов». Здесь и «Урожайная», и «Ой, цветет калина», и «Чай вдвоем», и «Песенка крокодила Гены», и мелодии диснеевских «Белоснежки» и «Трех поросят». А рядом с Шаинским и Дунаевским скромно примостились Вебер со своим «Волшебным стрелком», Штраус с «Полькой-шуткой», Гершвин с одной из тем «Трехгрошовой оперы» и многие многие другие — ироническая аранжировка смешивает эти произведения в лихой тонизирующий коктейль-попурри. И эта взрывная звуковая смесь сообщает изображению особый комический эффект. Так

финальное появление «съеденных заживо» Волком персонажей из его живота проходит под известную тему фильма «Бабетта идет на войну». Мама счастливо обретенной Красной Шапочки следит за этим торжественным парадом по телевизору. И тема практически незаметно переходит в одну из центральных мелодий «Прощальной симфонии» Гайдна. Но только особые знатоки и ценители (такие, как сам Бардин) заметят, что эта музыка очень походит на тему из «Моста Ватерлоо», и композитор, делающий аранжировку к фильму, это сходство акцентирует. Так с печалью, таящей лукавство, автор прощается с нами — зрителями.

Тем же путем он идет и в «Коте в сапогах». Здесь стыки произведений, использованных в партитуре фильма, еще более неприкрыты и остры. Но вместе с тем, мне кажется, в этом фильме музыкальный материал в значительно большей степени носит иллюстративный характер. Так беспросветность нашей нищей жизни в нечерноземной грязи дублируют фольклорно-частушечные «Страдания». Француз поет «Марсельезу» от радости, что его не съел Людоед, Ваня от переизбытка чувств поет «Я люблю тебя, жизнь».

С музыки началась и новая картина Гарри Бардина «Чуча». Точнее, с ностальгической музыки. У каждого, даже зачерствевшего с годами, сердца есть такая сокровенная мелодия, от которой першит в горле и мысли отбывают в зыбкую даль прошлого. Катализатором самого нашумевшего «перестроечного» спектакля «Взрослая дочь молодого человека» стала музыка Гленна Миллера. Видимо, для шестидесятников, к коим принадлежат и режиссер Анатолий Васильев, и автор пьесы Виктор Славкин, и режиссер-мультипликатор Гарри Бардин, эти мелодии означали нечто большее, чем аккомпанемент к реальности, «данной нам в ощущениях». Как нечто большее, чем просто мода, представлялись узкие брюки стиляг или «враждебные» джазовые композиции. Вместе с гудком миллеровского поезда они «отрывались» в неведомую даль «Солнечной долины».

Новый фильм Бардина «спровоцирован» музыкой Гленна Миллера и выстроен со всей тщательностью музыкальной партитуры, представляющей собой расширенное попурри из мелодий знаменитого композитора. Здесь есть главная партия — сама тема Chatanooga choo choo, побочная партия — нежная мелодия, возникающая в комнате мальчика, маленького героя фильма, Serenada in blue, тема любви — I know why и тема битвы — In the mood. Завершается музыкальная история хрестоматийной рождественской кодой — Jungle Bell. Ритм, монтажное движение, порой даже некие сюжетные повороты беспрекословно подчиняются движению мелодии и ее оркестровки. Оттого ощущение синкопированного ритма, идущего от музыки, передается изображению.

Весь этот пестрый музыкальный букет (обошедшийся авторам фильма в кругленькую сумму) — звучащий фон неприхотливой новогодней истории. Итак, Гарри Бардин снял рождественскую сказку. Классический, с точки зрения Голливуда, семейный фильм с обильно политым сиропом и сдобренным ванилью финалом. Внуки заливисто хохочут, бабушки роняют слезу.

Сказочник Бардин изменил своим разодетым в пух и прах шарльперровским принцессам и королям, увлекшись скромной современной историей о детском одиночестве.

Шлейф обид, недопонимания, невыполненных обещаний тянется за нами из детства, трансформируясь в комплексы, странности характера. И сегодняшним детям (равно как и вчерашним, и позавчерашним) явно недостает внимания родителей, будь они энтээровцы, еле сводящие концы с концами, или «новые русские», занятые круглосуточно в своих офисах приращиванием золотых брикетов. Но режиссер еще раз напоминает нам: детям все равно, в какое время жить. В их системе координат благополучие воплощено в постоянные величины: поцелуй на ночь, счастье быть услышанным и понятым. И что заменит бабушкину сказку?

Добрый Гарри Бардин натянул на себя чепец и поведал детям историю одного мальчика, оставшегося в новогоднюю ночь в одиночестве, хотя дом просто ломился от гостей. Они шумно вваливались в прихожую, пара за парой, вручая малышу дежурных безликих плюшевых медведей, которых он вначале бережно, а затем уже с ожесточением укладывал в штабеля.

Взрослые в фильме Бардина, за исключением родителей, лишены голов. То есть, по всей видимости, эта не лишняя деталь существует, но где-то там наверху,

за границами кадра. Нам же видны лишь нарядно приодетые туловища и туфли. И вот в этом отчужденном пространстве танцующих ног безуспешно пытается найти себе местечко ребенок.

И тогда из выброшенного на чердак барахла он мастерит себе Няню. Да еще какую! Он перетягивает старую подушку подтяжками, отчего сразу возникает немыслимых размеров бюст. Ловко посаженные на боксерскую перчатку очки поблескивают лукавством. Поверх спутанной в кудряшки магнитофонной пленки нахлобучен полосатый колпак. Последней завершающей точкой в инсталляции юного художника становятся ролики. В результате этих нехитрых манипуляций возникает довольно взбалмошный, экстравагантный характер, отдаленное подобие Эллы Фицджералд — создание отнюдь не эфемерное. Она с удовольствием участвует в разного рода забавах и шалостях, храбро сражается с помощью телевизионной антенны с наводнившими чердак летучими мышами, устраивает для малыша настоящий цирковой спектакль. А когда у него от усталости начинают чесаться глаза, она быстро и нежно вытряхивает его из одежды, укрывает и убаюкивает.

В этой неприхотливой истории есть откровенные парафразы классических детских сказок, и не только «Мэри Поппинс». Например, битва Чучи с мышами под предводительством зловещего Короля — вариация на тему «Щелкунчика». Веселые новогодние шалости Чучи и изумление родителей при виде массивной темнокожей пришелицы — явная отсылка к «Карлсону...». Правда, Бардин находит для сцены встречи родителей с Чучей неожиданное разрешение: переступая порог детской, растерянные родители, не успев рассердиться, превращаются в неугомонного вихрастого мальчишку и девочку с прыгалками.

Замечу, что для воплощения и одушевления этой простодушной истории о дружбе реального мальчика с придуманной Няней Бардину понадобился шипучий сплав несоединимых элементов. Пространство тщательно созданного макета (пушистый сверкающий снег, огоньки в замороженных окнах, расчищенное стекло катка, продуманный домашний уют) становится местом действия для фантастических персонажей (как это обычно и случается в сказках Андерсена, Линдгрен, Экзюпери). Центром пересечения этих сфер становится крошечная фигурка мальчика (она сделана из пластилина, и это наделяет персонаж особой незащищенностью).

И если порой кажется, что каскад фантастически разнообразной, пестрящей неожиданными драматургическими поворотами музыки Гленна Миллера избыточен для этой детской истории (или, наоборот, сама история недостаточно изобретательна), то ощущение некоего содержательного вакуума с лихвой восполняется редким качеством самого мультипликата. В современной отечественной анимации, особенно в ветшающем на глазах «кукольном фильме», вопрос культуры и качества профессии отнюдь не вторичный. В пору диктата «поточного серийного продукта» режиссер Гарри Бардин выступает в роли одного из хранителей основ анимационного мастерства. Но он испытывает натуральную идиосинкразию к стереотипной кукольной мультипликации. И вся его творческая энергия устремляется к тому, чтобы освободиться от ее клишированных тисков.

Необыкновенный макет, обладающие редкой пластичностью персонажи, детально выверенное внутрикадровое движение — не только свидетельство технического навыка, все это создает особую атмосферу новогодней картины. Так умиляют взрослого человека тщательно воссозданные в миниатюре железные дороги с полустанками и домиками на обочине, крошечные кукольные квартирки со спаленками и кухнями.

В этом фильме все как будто настоящее — и свет от фонарей на снегу, и ветер, и запорошенный снегом каток, и огоньки, гаснущие в домах во мгле новогоднего рассвета. Но все дело в этом «как будто». Бардин — *сказочный реалист*. Оттого завершается фильм знакомыми всем звуками легких молоточков рождественской песенки «Джингл Белл». И под этот полный детских ожиданий праздника шлягер смыкаются две сферы: реального пространства макета и выдуманной сказки. А прощальный жест Чучи словно перемешивает мягкий свет из окошек с блеском искрящегося и переливающегося красками снега. И летящие с неба снежинки неправдоподобно похожи на настоящий, но всегда волшебный звездопад...

ЮЛИЯ ПАНКРАТОВА

Кушать поттано!

Урмас Отт, ведущий программы «Урмас Отт с...»
Фото О.Кочубея

Вообще-то я не люблю, когда в передаче едят...
Урмас Отт. «Вопрос + ответ = интервью»

Холодные закуски

Задача престижного ресторана, дорожащего своей репутацией, — хорошо накормить клиента, задача телевизионной программы, претендующей на высокий рейтинг, — хорошо развлечь зрителя. Создатели программы «Урмас Отт с...», взяв в компанию ресторан в центре Москвы, решили совместить обе задачи. А так как наше телевидение еще не превратилось в службу «Еда по телефону» и сам «ящик» не может одновременно выполнять функции холодильника, кормят здесь разговорами. Глагол «кормить» для зрителя оправдывают интерьерами ресторана, в котором все разговоры происходят, и блюдами этого же ресторана, которыми разговоры заедаются.

В разговорном меню ведущего программы Урмаса Отта исключительно деликатесы. Приглашение на трапезу получают не модные воздушно-клубничные однодневки, а те, кого оценит настоящий гурман, проведший у телеэкрана добрую часть жизни. Эти люди известны всем — от тинэйджера до старца. Однако, зная об устрицах, мало кто может похвастаться, что вкушал их. Господин Отт желает приобщить к дорогому лакомству всех, кто этого захочет. Хороший телевизионный разговор — вот блюдо, над изготовлением которого он бьется. И тут очень важно его поварское умение, потому что как бы ни был хорош главный ингредиент — гость сам по себе, — зрителю подавай его обработанного, размороженного, нашинкованного, испеченного.

Привести сырую пищу в такое состояние ведущему по силам. Он шеф-повар со стажем, а, как известно, такие ценятся на вес золота. Господин Отт появился на нашем телевидении в годы перестройки с программой «Телевизионное знакомство». И тут же попал в обойму любимых советских телеведущих. Впрочем, тогда для этого были веские доводы: приятный молодой человек с акцентом доброжелательно, но настойчиво интервьюировал режиссеров, актеров, спортсменов и общественных деятелей. До него так грамотно, вежливо, без излишней фамильярности и одновременно без благоговения перед знаменитостью со звездами не разговаривал никто. Он не сворачивал с

намеченного пути, не шел на поводу у своего собеседника, заставляя «знакомцев» говорить и о том, что обычно не попадало в интервью, о чем не очень хочется рассказывать. Это был прорыв. Отт был негласно признан самым интеллигентным, самым обаятельным, самым профессиональным ведущим на нашем телеэкране. По словам Марка Захарова, он «породил жанр». И — исчез... Правда, исчезало в то время многое, и все привыкли этому не удивляться.

Горячие блюда

И вот теперь он снова в Москве и снова на экране. Его второе пришествие возвещалось зрителям как одно из самых важных событий в масштабах нашего телевидения. За месяц до эфира светские хроники всех печатных изданий изощрялись в предположениях, догадках и описании потучневшего, но по-прежнему лощеного господина Отта. В качестве первого сотрапезника, а вернее, сотрапезницы, была приглашена А.Б.Пугачева (которая, вопреки бытующему мнению о затворничестве, дает интервью не так уж и редко) — выбор под стать подразумеваемой сенсации. Впрочем, ожидаемого чуда не произошло. Господин Отт изо всех сил старался сделать разговор поострее, в ход шли перченые вопросы, горчичные реплики и чуть позже даже едкая соль в глаза, однако это не помогло, и первое блюдо вышло пресновато-респектабельным.

Не будем торопиться с упреками господину Отту в потере былой хватки. Скорее всего в этом случае сыграло свою негативную роль то, что телезрителей обкормили экранными разговорами. За время отсутствия господина Отта поспели наши «мастера интервью», и теперь каждый канал предлагает одно, а то и несколько «телевизионных знакомств», которые волей-неволей приходится поглощать. Нам бы глоток минералки, а тут перемена блюд...

И господин Отт со своей программой, безусловно, не самое вкусное. С популярным ведущим произошли метаморфозы. Если раньше он был эстонским журналистом, пытающимся прорваться на всесоюзное ТВ, то теперь он — «приглашенная из зарубежья звезда». Смена статуса, безусловно, сказалась на поведении. Господин Отт чувствует свою звездность и необходимость настолько, что порой забывает о том, что его личный высокий рейтинг поддерживают лишь прошлые подвиги и что, не будь их, он

Урмас Отт и гостья программы Нонна Мордюкова
Фото С.Иванова

вряд ли обогнал бы своих нынешних конкурентов по телеэкрану. Он безусловная звезда советского телевидения в прошлом и звезда постсоветская. До уровня же звезды нового, не старорежимного, телевидения он не дотягивает. Быть может, пока.

Еще в начале своей карьеры на всесоюзном телевидении Урмас Отт сказал, что, приходя на беседу, он придумывает только пару первых вопросов, остальные приходят в голову уже за разговором. Не знаю, насколько это было правдой тогда, но сейчас господин Отт действует явно иначе. Вопросы к собеседнику готовы заранее, и их десятка два. Именно поэтому разговор в программе Отта не уходит в сторону, не превращается в простой «треп». Господина Отта невозможно водить вокруг да около, он ненавязчиво следит за тем, чтобы гость отвечал на поставленный вопрос, и в противном случае заваливает собеседника дополнительными вопросами на тему так ловко, что отвечающему волей-неволей приходится смириться и рассказать все так, как хочет ведущий, к неоспоримым качествам которого, надо отметить, относится умение слушать собеседника. Из ответа гостя господин Отт в доли секунды успевает извлечь нужное количество информации для нескольких импровизированных вопросов. Зачастую они бывают необыкновенно хороши, хотя, как правило, не имеют прямого отношения к предмету разговора. Например, Марк Захаров, рассказывающий о зарубежном театре, был вынужден ответить на вопрос о знании им иностранных языков. Такие на первый взгляд ненужные отвлечения в ходе серьезного разговора придают беседе дополнительные вкусовые ощущения и тем самым не позволяют зрителю заскучать, а гостю увлечься собственными мыслями, превращая ответ на вопрос в занудную речь. Однако есть и обратная сторона — гость не всегда успевает сказать все, что он хочет, предыдущий вопрос буквально настигает следующий, который никак не относится к обсуждаемой теме. В такой ситуации комфортно может себя чувствовать только собеседник с таким же быстрым переключателем в голове, как у господина Отта. Если же реакция гостя менее быстрая, чем у ведущего, то приглашенный рискует просто попасть под град вопросов. Впрочем, господин Отт умеет вовремя придержать самого себя и терпеливо подождать своего сотрапезника. В отличие от других программ подобного жанра, программа «Урмас Отт с...» не оставляет ощущения недосказанности, гостя не прерывают на полуслове. Ведущий дает себе возможность не просто попробовать, но и съесть собеседника до крошки, проделывая это с превеликим удовольствием, тем более что непосредственно перед трапезой господин Отт изучает все, что хоть как-то связано с его собеседником: все, что может помочь, прочитывается, прослушивается и анализируется. Безусловная эрудированность в сфере жизнедеятельности героя и почти доскональное знание документальных и полудокументальных источников позволяют ведущему задавать вопросы не общего плана. А вовремя «выплывший» эпизод из жизни собеседника в интерпретации ведущего всегда скрасит беседу. Гостям же, очевидно, польстит то, что многие вопросы господин Отт начинает с цитирования самого собеседника или, скажем, строчек из его книги. На фоне таких знаний особенно забавно обнаруживать вполне объяснимые упущения. Ведущий иногда не знает того, что в книгах не написано, но знают-то об этом все, кто сидит у экранов. В отличие от них, господин Отт никогда не слышал песню Людмилы Зыкиной «На побывку едет молодой моряк», он не отличает частушку от народной песни или даже путает в разговоре с Нонной Мордюковой «казахские» и «казацкие» станицы. Такие промахи эрудированного ведущего имеют особый шарм. Господин Отт не знает того, чего знать не должен. Не знаю, насколько это правда, а насколько трюк, но это безусловная удача ведущего. Ему не только прощают такие непрожаренные куски, очевидно, делая скидку на иноземное происхождение, но и изо всех сил стараются объяснить — рассказать рецепт в деталях. Так что господину Отту, несмотря на все данные — располагающая внешность, приятные манеры, чуть заметный акцент и хорошее знание территории, на которой ведется работа, — не удается почувствовать себя шпионом. Никто от него ничего не скрывает. А еще это весьма похоже на уличную сценку объяснения дороги заблудившемуся иностранцу. На помощь сбежится целая толпа и с подробностями опишет весь путь, а то и выберет кандидата в провожатые, тогда как своему земляку махнут рукой — разбирайся, мол, сам...

Гарнир

Для нового витка завоевания российского зрителя господин Отт придумал экзотическую оболочку собственной программы. Ресторан — место, изначально предполагающее интимность с оттенком официальности. Хотелось бы порадоваться такому вкусно-

му изыску, однако тут же приходит в голову, что такое уже где-то было. Один из молодежных журналов тоже приглашал знаменитостей на ужин с редактором, и потом на страницах печаталось не только интервью, но и давалось подробное описание того, что поглотил собеседник. Читалось это вполне сносно, по крайней мере не раздражало так, как раздражает в программе у господина Отта.

Очень немногие из приглашенных умеют есть эстетично. Замечу, что немногие телеоператоры соглашаются снимать людей за едой, мотивируя отказ тем, что это, как правило, некрасиво. Профессионал понимает, что картинка прежде всего не должна раздражать тех, кто ее смотрит, исключение — телереклама, которая часто грешит изображением жующих, но тут уж раздражение потенциального потребителя есть непосредственная цель. Гости Отта зачастую пытаются и рыбки съесть, и на вопрос ответить. Результат — плохая картинка на экране, непрожеванный кусок в желудке и невнятный ответ. Впрочем, некоторые собеседники, очевидно, предполагая заранее такой конфуз, не едят вообще, что обессмысливает использование ресторана в качестве студии. Поговорить без еды можно и в сквере на скамейке, а если уж зашли в ресторан, то отступать от ритуала не следует. А еще лучше просто по-американски сделать его ключевым моментом. Есть так, чтобы за ушами трещало, отвечать с полным ртом и отгонять назойливых официантов. У зрителей текли бы слюнки от желания или слезы от отвращения, но мало кто выключил бы телевизор. Вот это был бы прием! Не то что сейчас — ни рыба, ни мясо, ни птица.

Если же серьезно, то встречи в ресторане выглядят наигранно и пошло. И дело тут не в ресторанном интерьере, о нем судить не нам, — герои и ведущий не чувствуют себя естественно в этих стенах. Явно не знают, что делать — есть, говорить или делать все это одновременно. Не знают, как реагировать на официантов, забавно, что некоторые гости при их приближении к столу начинают говорить заметно тише, да и вообще встречи в ресторане, тем более в «Праге», которая даже завзятого чревоугодника потрясает напудренными париками официантов и сусальным золотом лепнины, еще долго будут оставаться чем-то чрезвычайно далеким для большинства телезрителей.

Десерт

Под стать сусальному золоту ресторана и некоторые приемы, которыми пользуется господин Отт в разговоре. Открытые комплименты — часть удачной раскрутки собеседника. Господин Отт не просто кладет много сахара. Он посыпает собеседника шоколадной крошкой, заливает взбитыми сливками и никогда не забывает о вишенке сверху. Просто «маслом по сердцу»... Вопросы через один начинает с «вы великая певица (режиссер, актриса, политик, художник)» и обязательно упомянет, что спектакли, оперные партии или фильмы гостя — это просто верх человеческого, да что там человеческого, нечеловеческого мастерства и ко всему прочему обожаемы самим ведущим. И все это прямо в глаза... Господин Отт не прогадал. Его гости, люди творческие, как правило, весьма тщеславны и готовы принимать за чистую монету откровенную лесть. Принимать и таять... А он еще при этом постоянно намекает на то, что заслуги собеседника не оценены отечеством и что «такому талантищу» жить в России трудно, получая на это от «обиженного» утвердительный кивок. Вот он пророк, не найденный в своем отечестве. Но, пожалуй, все это меркнет перед тем, как ведущий зачастую намеренно унижает себя. И сам он «ничего не стоит», и вопросы у него «банальные», и общество его «скромное». Пока все это произносится, собеседник растет в собственных глазах, как на дрожжах, а поэтому позже не обращает внимания на глупости, которые произносит с мнимой высоты. Зато их слышит господин ведущий, который на самом деле себя очень любит-ценит-уважает и не упустит возможности показать это, поиздевавшись над взлетевшим его стараниями собеседником. Замечают это только зрители, да и то не все, а те, кто в полете, поймут это, увы, слишком поздно. Программа закончена, исправить ничего невозможно.

А это незабываемое поддакивание собеседнику (вершина журналистской угодливости!), выражающее у Отта два совершенно разноречивых состояния — почти детского удивления и облегченного «я так и знал». Собеседник «покупается» на то, которое ему ближе, — в первом случае радуется своей оригинальности, во втором — взаимопониманию с ведущим. А он, актерище, при этом так поразительно работает лицом (поднятые брови, улыбка медовая, в глазах интерес), что волей-неволей утонешь в его обаянии. Чего он и ждет...

И если тонул гость при помощи Отта, то выбираться придется самому. И пусть не ждет помощи или хотя бы сочувствия — топить будут по всем правилам, строго дозируя вдох и пересыпая быстрые вопросы порой беспардонными замечаниями. Марк Захаров справедливо заметил, что рейтинг многих гостей после интервью с господином Оттом падает. К этому справедливому высказыванию хочется добавить, что пропорционально падению рейтинга гостя, увы, растет рейтинг ведущего.

Вторую половину программы с Нонной Мордюковой, ручаюсь, смогли досмотреть только мазохисты, телекритики и недруги гостьи. Тут волей-неволей согласишься с молодым господином Оттом в том, что плохо, когда в передаче едят (см. эпиграф), а уж особенно неприятен каннибализм ведущего. Дипломатичный, увертливый, как рыба в воде, ведущий предстал без маски. Его отношение к актрисе можно сравнить с отношением римских патрициев к плебсу. Уж не знаю, что вынудило господина Отта показать свое настоящее лицо (в том, что это настоящее лицо, после программы с Мордюковой не приходится сомневаться) — очевидная возможность легкой добычи или три рюмки водки, но независимо от причины зрелище было отвратительное. Думаю, что самоутверждение ведущего за счет не всегда удачных ответов Мордюковой и его порой открытая наглость не возмущали разве только мебель в домах зрителей. Хорошо бы эрудированному господину Отту не только не забывать, что он общается с великой актрисой, но и постараться хотя бы чуть-чуть уважать свою собеседницу — в конце концов его вклад в мировую журналистику гораздо менее ценен, чем вклад Нонны Мордюковой в мировое кино.

Единственное, что в этой ситуации удивляет, так это необъяснимая любовь к господину Отту. Впрочем, необъяснимая она только на первый взгляд, странную привязанность к тем, кто нас ни во что не ставит, психологи считают нормальным фактором человеческих взаимоотношений. Ведущего постоянно одаривают комплиментами и уверениями, что телевизионная встреча с ним — предел мечтаний, и гораздо чаще это делают те собеседники, по отношению к которым он был особенно дерзок.

Напитки

Впрочем, и господина Отта иногда окатывают холодной водой. Попадаются собеседники, давно привыкшие к интервью и устанавливающие свои правила с первого ответа. Ведущий рядом с ними вдруг как-то меркнет. То есть не совсем гаснет, а горит таким ровным светом. Разговаривает спокойно, ответы выслушивает, в общем, «красиво сидим за красивым столом», как подметил Марк Захаров, который оказался собеседником вышеописанного типа. Так же комфортно за столом чувствовала себя Ирина Хакамада. Господин Отт безуспешно пытался добиться от нее ответа, компрометирующего ее как министра. Она ответила так, как хотела, и по-женски изящно ограничила ведущего в желании пообсуждать неприятные для нее темы.

Но если к собеседникам у господина Отта отношение варьируется в зависимости от умения гостя отбиваться, то к зрителям оно не меняется. Остается потребительским в течение всего цикла передач. Примеров масса. Для экономии места приведу один. Пассаж в беседе с Ириной Хакамадой: «Как вы понимаете, зрители мне не простят, если я не задам вам этот вопрос. У вас была любовная связь с Константином Боровым?» Господин Отт, я как частый по рабочей необходимости зритель вашей программы простила бы вам это «упущение». Мне знать это абсолютно неинтересно. Тем же, кого очень волнуют подробности интимной жизни опрашиваемого, предлагаю обратиться к желтой прессе и желтому же телевидению, в которое господин Отт иногда начинает играть. И профессиональная чистоплотность господина Отта бывает под большим сомнением. Ко всему прочему нецелесообразность «интимных» вопросов в программе очевидна. Одной части зрителей они совершенно неинтересны, другой и так все давно ясно, уж они-то и без господина Отта знают, что, кто, где и как. Ответ не нужен никому. Быть может, только господину Отту, который в щекотливой ситуации спешит удовлетворить «интересы зрителей», повысить рейтинг и собственный гонорар.

Счет

К сумме счета вы, по желанию, можете добавить чаевые...

А В Т О Р Е Ц Е Н З И Я

В.КИСУНЬКО

Так кому нужна «Киноправда»?

В самые крутые перестроечные годы, когда программа «Киноправда» блистала на Первом канале и была одним из приметных явлений во всеобщем ритуале «прощания с прошлым», после ее названия пытались ставить разные знаки: вопрос, отточие, вопрос с отточием... Точки не было: очевидно, что сами инициаторы и исполнители замысла понимали, что ставить ее рано.

В центре внимания были «культовые фильмы», «сталинское кино» в наиболее ярких, идеологически агрессивных, политически нахрапистых его формах. Вели передачи известный тележурналист Георгий Кузнецов и доктор искусствоведения Лилия Маматова, увы, ушедшая из жизни летом 1996 года. «Киноправду» сняли с эфира Первого канала несколько раньше. Предлогом «отставки» была ее якобы органическая конфликтность; установка же на «общественное примирение», по мнению тогдашнего руководства ОРТ, предполагала неучастие в любых конфликтных ситуациях.

Иными словами, прошлое, запечатленное на кинопленке и вызывавшее у одних нервическую ностальгию, у других — не менее нервическое неприятие, предпочли «забыть» и «не ворошить». Курьезно: почти синхронно с исчезновением «Киноправды» из эфира начался телебум «нашего старого кино». Все каналы стали на значительный процент заполнять сетки вещания старыми советскими фильмами. Процесс зашел так далеко, что на последнем съезде кинематографистов одной из главных тем (и одним из богатейших потенциальных источников дохода) был объявлен именно телепоказ старых лент...

Что же касается прежней «Киноправды», то несмотря на ее острую дискуссионность, поляризацию позиций, она зачастую была диалогом глухих. Кузнецов всеми силами стремился использовать фильм в целях инструментальных, акцентировать несоответствие «киноверсий» истории («большой» и «частной») омассовленным ее киномоделям. На помощь призывались «бывалые люди»: кто побывал в сталинских лагерях, кто — на передовой Великой Отечественной или недавних, по тем временам, битв за демократию. Маматова, проявляя героический дух сопротивления, пыталась занимать в этом пиршестве интеллекта и свободолюбия свою профессиональную позицию.

Она старалась говорить об искусстве. Анализировала ситуации, в которых великие мастера выполняли социальный, политический, идеологический заказ, творили мифологию, порой страшноватую, и при этом делали эпохальные художест-

венные открытия в области искусства, насчитывавшего к тому времени всего лишь несколько десятков лет. Не забуду сцену: в эфире — «Великий гражданин» Фридриха Эрмлера. Зловредность концепции фильма очевидна. «Игра с историей» страшновата. Но и мастерство — первоклассное. Лиля Маматова пытается об этом «тоже сказать», а сидящий рядом с нею Юрий Карякин зябко ежится и демонстрирует «ощущение ужаса» и полное недоумение: как можно в этом вылавливать «художественные особенности».

Самым же замечательным в тогдашней программе были письма и звонки трудящихся прямо по ходу просмотра. Аудитория в ту пору четко делилась на два разряда. Первый под девизом: «Святого не трожь!» Второй под лозунгом: «Зачем под видом обращения к искусству прошлых лет пропагандировать сталинщину?!» Непримиримость этих двух позиций была настолько очевидной, что и возникал этот самый эффект диалога глухих. И можно понять руководство ОРТ, в канун очередных выборов решившее подстраховаться и не «сеять рознь» в массах посредством телеэкрана. Проблема заключалась даже не в наивности дискуссионного блицклуба, не в том, что форма «суда над фильмом», «суда над прошлым» исчерпала себя, и не в том, что материал кино, каким бы оно ни было идеологизированным и политизированным, стал сопротивляться самоцельному стремлению сделать его, кино, иллюстрацией к «новой концепции» истории или к «разоблачительным фактам, о которых теперь можно рассказать».

Кино брало свое и от передачи к передаче стало заявлять о себе именно как о кино со всеми нюансами и обертонами «контекста» его создания и бытования, но прежде всего как самостоятельная структура, определяемая не только политическим «заказом», но и режиссурой, операторскими решениями, актерскими талантами и именами. Да и зритель, охолонув раньше, нежели телевидение, стал все более отчетливо выказывать желание не вести «спор о вере», а вспоминать виденное прежде, радоваться встречам с любимыми актерами на экране. Акция тогдашнего руководства ОРТ была точно схваченной тенденцией, ответ на вызревание которой, правда, оказался традиционным — на хирургический манер.

«Киноправда», как выяснилось, не столько померла, сколько переждала и возникла вновь — теперь уже на дециметровом 31-м канале. Ведущий — все тот же Георгий Кузнецов, неизменен и редактор — Регина Мосолова. Вашему покорному слуге было предложено поучаствовать регулярно в первых десяти «затравочных» передачах, да и затем, когда началась ротация киноведов и кинокритиков в кадре, оставаться одним из собеседников ведущего. И должен сразу сказать, что опыт, обретенный таким образом, оказался для меня с профессиональной точки зрения бесценным.

Что до самой «Киноправды» — ее сразу заметили. Около десятка откликов в самых разных по ориентации центральных изданиях для программы, идущей по дециметровому каналу, пусть и в самое рейтинговое время — в субботу после обеда, — это уже нечто. Оглушительная активность зрителей, которым предлагается звонить по телефону людям в кадре, — свидетельство того, что зритель сознательно предпочитает «старый фильм» всему многообразию программ, параллельно транслируемых по другим каналам.

Поначалу вроде бы столь же внятно обозначилось деление аудитории «пополам»: «святого не трожь!» и «перестаньте пропагандировать сталинские фильмы». Характерно, что и в печатных отзывах поначалу доминировали те же два мотива. Показ «Кавалера Золотой Звезды» без восхваления романа и его автора «Советской России» представлялся хулиганской выходкой и святотатством. Зато критик из «Независимой газеты» по поводу всей затеи стандартно цедит сквозь зубы: мол, нам со «сталинским кино» и без вас все понятно, и не надо вам нас просвещать.

Любопытней же всего было то, что с самого начала определились, а скоро стали доминировать и принципиально иные типы отношения. Прежде всего оказалось, что значительная часть людей старшего и среднего поколений не просто готовы к диалогу. Они независимо от политической ориентации испытывают в этом диалоге явную потребность. Поразило обилие и качество вопросов *по делу*. В меньшинстве оказались «непримиримые».

К примеру, на экране — фильм «Истребители», а после него Кузнецов, апеллируя к документам, говорит о том, что перепроизводство летчиков в конце 30-х годов привело к запрету военлетам жениться без разрешения начальства и менее

чем через три года после окончания училищ; рост семей и невозможность обеспечить эти семьи жильем — все это отдавало чем-то очень современным. Был лишь один зритель, разгневавшийся на такую «клевету», остальные же, и притом спустя недели после показа фильма, звонили и благодарили за то, что им показали ситуацию по-новому.

Еще бóльшим сюрпризом было то, сколь активно смотрят программу молодые зрители. На экране — «Суд чести». Восемнадцатилетний паренек из Подмосковья звонит на канал, сообщает, как он «торчит» и «тащится» от этого кино. Он старое кино вообще впервые видит. То есть не «Суд чести», а вообще кино этой поры и режиссерские, актерские работы такого класса. Его интересует все: соотношение реалий и вымысла, судьба Абрама Роома, Бориса Чиркова. Вопрос: «Играл ли Чирков еще где-нибудь?»

Вот так-то. Я счел бы этот звонок курьезом, если бы не массовость подобного явления. Массовость, подтвержденная, что называется, не отходя от телекамеры. Показываем «Александра Пархоменко». Рядом со мной в студии — историк, ему за тридцать, он блистательно владеет материалом, прекрасно и доказательно пользуется словом. Он предварительно посмотрел фильм и после вводной части передачи вдруг спрашивает: «А что это за актер, который играет ординарца Пархоменко? Какой живой, какой яркий! Про него что-нибудь известно?..» Объясняю ему про Петра Алейникова и вижу: для моего собеседника и имя в новинку, и вся эта эпоха отечественной культуры, кино в частности, — нечто из области неведомого и не открывавшегося никогда.

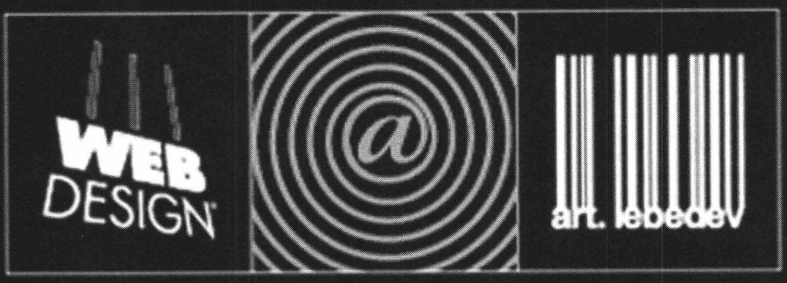
За баталиями последних полутора десятилетий, за выяснением отношений «вокруг кино» и «по поводу кино», видимо, не учли, что пришло новое поколение, для которого прежняя эпоха биографически не пережита, в нее надо входить, делая усилие, — как во всякое прошлое. И разговоры о том, что кому-то что-то «раз и навсегда все ясно», — это разговоры для бедных. Или, наоборот, для очень богатых — по принципу «кто весь наполнен сам собой».

Для меня самое памятное — показ двух серий «Георгия Саакадзе» Михаила Чиаурели. Большинство зрителей либо вообще не видели фильм, либо помнили о своих впечатлениях тридцати-сорокалетней давности. Поразило не только число, но и характер звонков: о великих актерах, о логике исторического повествования, о судьбе семьи Моурави. И еще опыт: «Марионетки» Якова Протазанова. Старый кинопамфлет о власти денег, о «кукловодах» и «куклах» в политике. Тут уж для зрителя были просто открытием и сам фильм, и отнюдь не новая природа болячек, сегодня ощутимых для всех. Вывод: программа обрела своего зрителя, свою аудиторию. Людей стали интересовать не концепции, но лично пережитые факты. Прежде же всего само кино, сам фильм как факт и те, кто фильм делал и делает, плюс те, кто о нем действительно нечто ведает и может своими знаниями поделиться. Правда, и тут необходимо уточнение: публику явно не устраивает, когда ей подают только «отфильтрованные» знания. Публика по-прежнему любит встречи с актерами.

Когда мы перед Новым годом показали «Свадьбу с приданым», пригласив в студию Веру Васильеву, это был перелом, именно отсюда пошло начало нового этапа в жизни программы. Обвал звонков был оглушительный, среди звонивших — не только «ностальгирующие» старички и старушки, но снова тьма молодых. Замечательнее же всего было то, что молодые четко и просто поняли жанровую природу фильма, приняли ее, воспринимали живо и весело. Публика нынче умнее, чем ее когда-то придумала публицистика. У нее, публики, если угодно, свой жанр, свой стиль.

Отсюда, наверное, и особо выраженный интерес зрителя к жанровому кино. И жанровый принцип подачи материала оказывается куда более предпочтительным, нежели «тематический» (Лениниана, гражданская война, межвоенный период и т.д.).

Главное же: программа — внятное свидетельство того, что зрителям она нужна. И, слава судьбе, не «зрителям вообще», а своей аудитории, которую нашла программа. Потому, в заключение, отнюдь не формальное спасибо всем, кто на 31-м канале понял, что играет наверняка, когда вовсе не гальванизировал останки «Киноправды» с Первого канала, но дал «добро» на новую жизнь старых фильмов в контексте, для зрителя привычном, но по необходимости меняющемся.

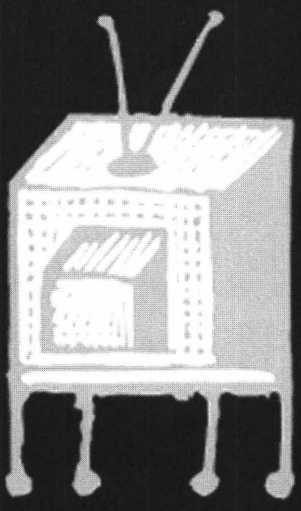


<!-- www.design.ru -->

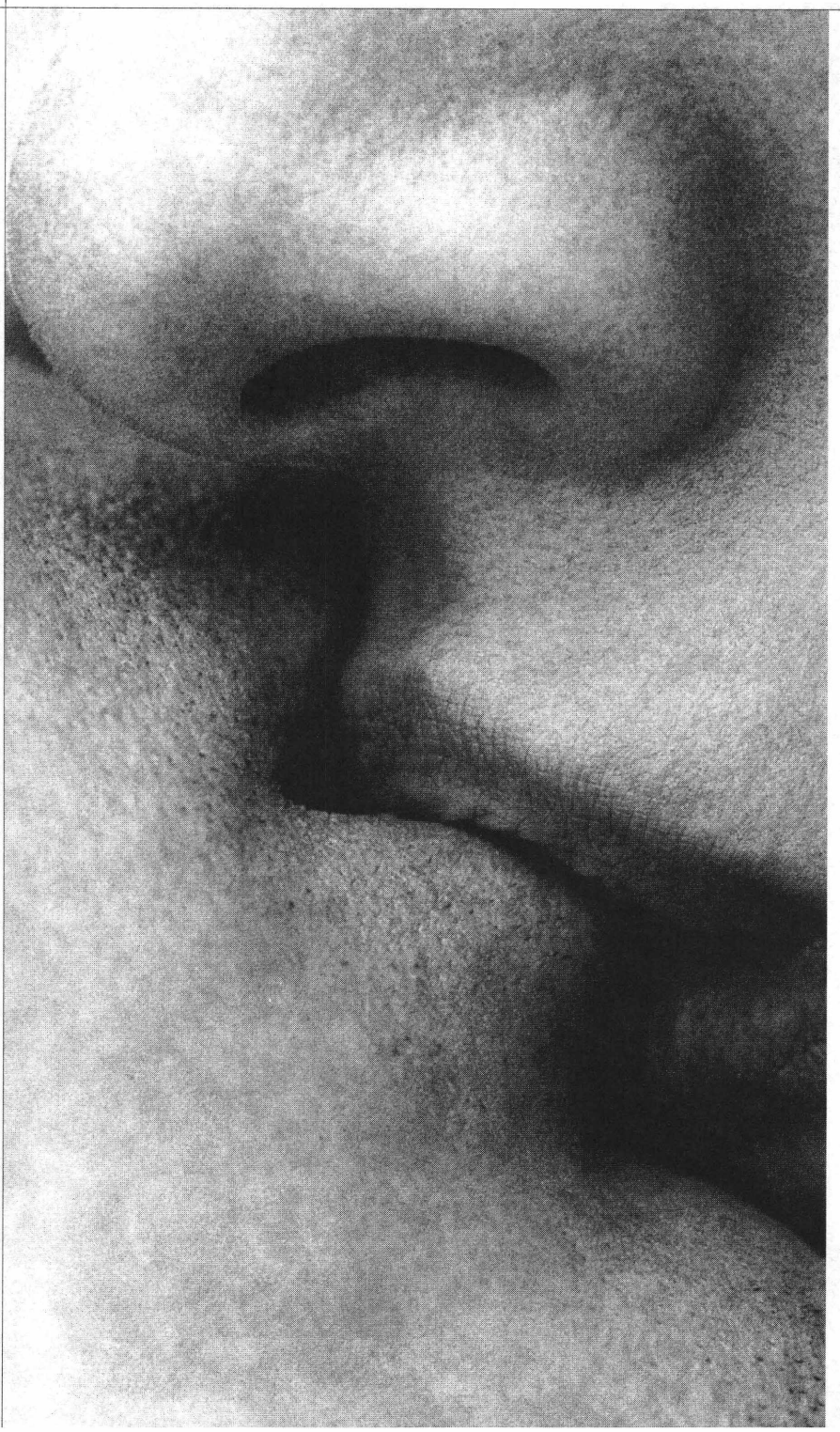
**Дизайн-студия
Артемия Лебедева**

**более двух лет
создает,
программирует,
«раскручивает»
и поддерживает
десятки сайтов
в Интернете.**

**Возможно, еще
никому не удалось
делать это лучше.**



КОММЕНТАРИИ



Н.РЯЗАНЦЕВА

Как карта ляжет...

Лето. ВГИК. Вступительные экзамены. Все как у людей: сбивается с ног приемная комиссия, исписаны тонны бумаги, протоколы, документы, экзаменационные листы — все тщательно собирается в папки, не умолкают телефоны, и чьи-то простоватые родители прорываются сквозь систему пропусков, чтобы заглянуть в глаза: «ну как там мой (моя)?» В их глазах подозрение: «ну, конечно, моего топят, «своих» наберут, блатных». Впрочем, это уже редкость, многие понимают, что в творческий вуз примут того, кто показался талантливее. Дело тонкое, дело штучное... На подготовительные курсы — за небольшие деньги — принимают всех, даже без ограничения возраста.

На сценарное отделение на десять бесплатных, «бюджетных» мест подано семьдесят семь работ, тридцать четыре человека допущены к экзаменам после предварительного — по работам — конкурса. Это не считая заочников, их еще больше. Мне предстоит выбирать очную «десятку». Я думала, это будет просто. На подготовительных курсах кое-кто успел себя проявить. Раз, два, три... отбирала в уме и сомневалась — да придут ли они поступать? Теперь любой, и без курсов, наслышан о бедственном положении кино, о том, что ВГИК, как и все высшее образование, в нищете, что сценарист — профессия ненадежная да и профессия ли вообще? Даже в лучшие времена до «большого кино» добирались двое-трое из очередного выпуска. На подготовительных курсах никто не агитирует, не рекрутирует, наоборот, предупреждаем и отговариваем. Однако вот: семьдесят семь папок перебывало на моем столе, тридцать четыре человека будут сдавать экзамены. Литературный этюд и отзыв на фильм — письменно, анонимно, под номерами, потом сочинение, устная литература, потом собеседование. Я всегда думала, зачем эта громоздкая процедура, этот потный марафон, борьба нервов, игра случая? Экзамены мне, как и многим, до сих пор снятся в страшных снах. Не лучше ли посидеть подольше над их текстами, поговорить с каждым и принять решение? Все равно в результате так и происходит: первое впечатление от текста плюс глаза на собеседовании — и все, дальше интуиция. Опыт нашей комиссии на Высших сценарных курсах подсказывает: эти письменные экзамены, тонкие подсчеты баллов — лишняя морока, издержки бюрократии и демократии; кто-то из талантливых придет, не выспавшись, и напишет ахинею — не умеет писать в классе, нервы сдают, а бойкий имитатор еще как напишет — по лучшим образцам. И приходится после утомительного чтения «вслепую» обсуждать до одурения уже не тексты, а личности, характеры, психофизику, в конце концов, после двух собеседований они нам видны насквозь, со всеми их литературными и человеческими достоинствами и изъянами. Одного только «не дано предугадать»: напишет ли вот этот данный конкурсант интересный сценарий, допишет ли, станет ли мучиться над вариантами или бросит на

полпути, соскочит «по семейным обстоятельствам»? Так часто случалось, и чем дальше, тем чаще наши взрослые, с высшим образованием слушатели в первый год еще выдерживали суровый студенческий режим, а на второй скисали от никому-не-нужности сценария.

Листаю автобиографии вгиковских абитуриентов и понимаю: опыт наших «взрослых» курсов тут недействителен. Много семнадцатилетних, едва окончивших школу. И те, что постарше, тоже идут учиться на пять лет, то есть выбирают судьбу и способ существования. А мы из них выбираем. Попасть в «десятку» избранных — уже большой успех. Для тех, кто поступит, лето 98-го и день зачисления в «элиту» могут остаться наивысшим достижением. Им еще не понять, что за эту «элитарность» придется расплачиваться всю жизнь. Раствориться в газетной текучке, корпеть над чужими текстами под присмотром начальства и ждать, ждать, обивать пороги на подступах к кино — о том ли мечтают наши избранные? Наши «бюджетные», можно сказать, последние. Бесплатное образование кончается, это все понимают, и в творческих вузах тоже, а с ним кончается и «избранность». Плати деньги и учись — кто хочет, почти без конкурса. Во ВГИКе уже есть платные формы обучения, но пока что «коммерческие» студенты вливаются в общую массу «бюджетных», а не наоборот. Узаконенная покупка диплома — это еще впереди, а пока мы выбираем. Вот я сижу и выбираю — по текстам. Некоторых знаю в лицо, трех-четырех уже выбрала. Но из разных концов нашей «необъятной» пришли работы не хуже, а даже лучше, чем у подготовленных москвичей.

У меня начинается мандраж, как перед экзаменами. Да здравствуют экзамены! Я сдаюсь, я не могу выбрать «десятку». Пусть будет и игра случая, и борьба нервов. Не хочу подменять фортуну, пусть она тоже участвует. Принимая во внимание тот факт, что «еще неизвестно, кому повезло» — тем, кто не поступит и найдет другую дорогу, или тем, кого мы выберем на вечные муки «элитарности». К тому же у меня есть слабость — углядеть «жемчужное зерно» в неумелом сочинении, открыть талант — кто ж этого не любит? — а потом ждать чуда от своего открытия, терпеть строптивого лодыря и кусать локти — почему не взяла вот ту хорошую, правда, скучную девушку, она бы прилежно училась и без хлопот защитила диплом. Одну такую не могу почему-то забыть: объясняла ей, почему предпочли другого, она не добрала балла, обе мы отводили глаза, она все кивала молча, чтоб не заплакать. Потом иду, она стоит на ветру, у вокзала, ест пирожок. Приехала на последние деньги и должна отбывать в свой далекий город, не добравши балла, и это был ее последний шанс — по возрасту. Сколько раз я потом жалела, что ее не взяли: более «интересные» оказались ничуть не лучше. Опыт говорит — надо выбирать тех, кому мы нужнее, кто будет стараться.

Самое время вспомнить, что нельзя обольщаться. Тексты не люди, надо посмотреть на людей, попристальнее, поосторожнее. Эти таланты с амбициями могут составить такую «гремучую смесь», что курс не состоится — вгиковский курс как студия, все взаимозависимы, каждый чему-то учит всех. Пока они все хорошие — пока поступают, хотят понравиться и знают как. Но нет, они все действительно хорошие, что-то новое появилось в этом поколении, выросшем уже после перестройки. Или кажется? «Хорошо забытое старое» — вот что появилось. Самое общее впечатление от всех вместе — совсем начинающих и довольно умелых, — что они отличаются от предыдущих точным нравственным чувством, естественным различением добра и зла, не щеголяют ни чернухой, ни порнухой, ни стёбом, ни «концом гуманизма», словно жизнь, сделав свои кульбиты, встала на все четыре лапы. Все поветрия будто сошли на нет. Они не делают вид, что их слишком интересуют «крутые разборки» и остросюжетные спекуляции с братвой или наркодельцами. Их интересует жизнь, какой они ее видят и знают и пытаются понять. Поколение «внуков» — по отношению к шестидесятникам, — выросшее при свободе слова, хорошо описывает дедушек и прабабушек, знает свои корни, в автобиографиях в меру иронично, но сохраняет достоинство и вообще, похоже, выбирает вечные ценности и простой, без излишеств стиль. Не то чтобы все подряд таланты, но как-то «чисто, светло» и даже весело их читать. А то ведь, бывало, начитаешься — то заунывная помойка, то несмешной стёб. Казалось, босяцкое, матерщинное сознание проросло по-

всеместно, но нет, «внуки» противятся, сохраняют свое культурное пространство, может, потому и идут во ВГИК — спасаются? Да, спасаются от жизни. Не житейский мотив — ну, кто-то, конечно, спасется на время от армии, а кто-то хочет в Москву, — а коренная, вечная и веская причина: спасаются от невыносимости жизни, от хамства и хаоса, от постылой обыденности. У каждого бегства за письменный стол отдельной неприкаянной, «невписавшейся» души то же происхождение, что у литературы и искусства вообще. Смешно звучит сейчас — «храм искусств», но убежище, «Ноев ковчег», монастырь, скит, оазис — все, что напоминает о бегстве и спасении, о чем — ни-ни! — нельзя было говорить еще десять лет назад, что называлось «башней из слоновой кости», а ты — «гражданином быть обязан» и т.д. — все эти «еретические» мысли всплывают вдруг в конкретной ситуации выбора: кого ВГИК возьмет под свое крыло? Меньше всего он напоминает «башню из слоновой кости», особенно сейчас, когда он кипит летними страстями и похож на любой вуз. Но догадливые «внуки», еще не помышлявшие о лестнице в Канне и даже о премьере в Доме кинематографистов, почуяли, что здесь им будет попутный ветер: «Мы тебя выбрали, мы в тебя верим, ты способный, только учись, пиши!»

От этого не легче тем, кто выбирает. На режиссерском еще труднее. У нас есть хоть тексты как тексты. У них тоже есть, но мало значат. «Режиссером может стать любой, кто не доказал обратного». У них сплошное гадание и ошибки серьезнее. Страшна зависимость от кино, когда оно не принимает и не отпускает. А они прямиком устремлены в кино. После же — много амбиций и нет профессии, и безнадежно нет денег на эксперименты, так и прогорают лучшие годы...

Нет, раз уж я стою на перекрестке между кино и литературой и думаю об отдаленных последствиях, о платном и бесплатном образовании, я так скажу ребятам, которые поступят: «Пишите — и станете писателями, плывите по медленной литературной реке, и рано или поздно это случится, будут у вас и книги, и переводы на тридцать три языка, а кино — если уж само к вам придет и попросит, если найдется «свой» режиссер, если, если... В общем, если карта ляжет. А я загонять вас в эту душную трубу не стану, там всегда «пробка» и нет ни покоя, ни воли».

В рассуждении о платном и бесплатном образовании литература и режиссура тоже окажутся по разные стороны рыночных баррикад. Режиссеру предприимчивость необходима, у тех, кто сумеет раздобыть деньги на свою учебу, очевидно, хороший уровень «режиссуры» в крови, а если родители богатые — тоже неплохо, они и подстрахуют на первых порах. Литература же остается делом, извините, маргинальным. Кто с юных лет крутится в бизнесе, у тех иной азарт, у них ни времени, ни сосредоточенности не найдется на такое странное дело: сидеть в одиночестве и писать. Не хочу сказать, что богатые плохо пишут, они не пишут вовсе, у них есть другие занятия. А то бы сами себя издавали и была бы «литература богатых». А таковой нет, потому что не может быть никогда. «Про богатых» пишут профессионалы, зарабатывая на хлеб.

А наши абитуриенты пишут пока экзаменационные работы. Будут ли сюрпризы? Сколько двоек поставим? Поредеет ли список?

Прошло несколько дней. Список поредел, а легче не стало, хотя теперь могу раскладывать свой пасьянс в уме, без списка. Помню всех. Поступят (если не срежутся на сочинении) А.С., К.Б., А.М., И.Ф., К.О., В.С., Е.Б., Н.Т. Восемь! На остальные два места — семь кандидатов. Все решит собеседование. Когда-то мне поставили «отлично» за собеседование. К счастью или к несчастью Габрилович и Туркин определили мою судьбу? Нет ответа в этом задачнике под названием «жизнь». И нет во мне преподавательского садизма — не могу задавать вопросы, на которые знаю ответы. Надо научиться. Экзамены продолжаются.

У М О С Т Р О Й

ВАДИМ Ю.ЦАРЕВ

Старый спор, старинный спорт

Ты еси муж сотворивый сие.

То и дело перед нами под видом официальной хроники (хроники — в нескольких смыслах) разыгрываются сценки из пьесы, которая смотрится штучкою не слабее ионесковских штучек. Декорации и отдельные слова иногда меняются, устройство спектакля, наоборот, неизменно. Постоянный сценический прием таков: некий благородный отец семейства (амплуа) каждый раз уверяет публику, что все у него под контролем, все схвачено. И при этом примерно через раз с негодованием отмечает на фоне чуждых ему, покровителю прогресса и истребителю туч, общих недостатков присутствие кое-каких частных нежелательных привнесений, в каковых он, благородствующий старец, само собой, не виноватый, за что и взыщет сурово со *всех остальных*.

Может, старик и вправду не виноват, а виновата, допустим, окружившая его с разных сторон неблагоприятная среда? У нас отчего земли много, а людей мало? Не оттого ли, что людей как раз среда-то и заела? Вдруг эта проклятая среда, которая основное население догрызла вроде бы уже давно, бедным правящим старичком продолжает закусывать и по сию пору? А что? В излюбленной стране, действительно, все шумы издревле превозмогаются каким-то неясным чавканьем. Одни говорят, чавканье происходит оттого, что окружающие обстоятельства заедают человека, другие, наоборот, высказываются в том смысле, что это именно человек заедает окружающие обстоятельства. В общем, продолжается старый спор.

В ином, далеком от здешних дел театре первое лицо некоторого царства-государства, подпав под впечатление от пьесы «Мышеловка», напоминает себе о своих подвигах, среди которых убийство, узурпация трона, кровосмешение, и вопрошает: «May one be pardon'd and retain the offence?» Смысл этого осторожного, даже робкого — хотя оно и исходит от безоглядного злодея — вопрошания: можно ли быть прощенным за убийство, продолжая лакомиться плодами сего злодейства? Великий переводчик одомашнивает боязливое староанглийское сомнение в по-современному бодрый российский риторический вопрос: «Зачем прощать того, кто тверд в грехе?»

А правда, зачем прощать? Вот шестеростепенный персонаж послесоветского абсурдизма, мелкий чародей с волшебной палочкой Коха: к чему бы он ни прикасался — заводам-пароходам, книгам, квартирам, — все доведено до стадии отхаркивания и проблематичного лечения. Что интересно: его выявляют, а он не прячется, его дезинфицируют, а он не дезинфицируется. И каждый раз появляется на публике в самой активной форме. Вопросы отметает с радостным

нахальством: «Знать ничего не знаю, ведать не ведаю. И нате-ка вы все выкусите!» И ведь действительно ничего не ведает, не знает. Российское злолицедейство доводит себя до непробиваемой фертлявости (от слова *ферт*) не силою духа, а слепотою и неразвитостью чувств. Человек в дерьме *смотрит фертом,* именно когда он не видит себя ни снаружи, ни изнутри.

Кто себя не наблюдает, тот себя не соблюдает. Тот и не способен кому бы то ни было сопереживать. Отсюда по видимости злобное, а на самом деле просто тупое бесчувствие Слуг Народа. Странные они ребята, эти русские народные блатные хороводные слуги. В том же народе объекты, которые что-то в себя впускают, но ничего не выпускают, называются «система-ниппель» («туда дуй, а оттуда пфуй»). Народные слуги являют собою «систему-ниппель» наоборот: продуть их ничем невозможно, а вот из них самих постоянно с неприятным шипением вырывается нечто злостное. Причем определить, откуда утечка, трудно или вовсе невозможно. Ну, прямо как с популярным и орбитальным модулем «Спектр».

Разум человека работает больше на впуск, чем на выпуск. Разум воспитуют проникающие в него впечатления. Стало быть, от так называемой властной элиты в России опрометчиво ждать умственной силы. Сегодня *русская власть есть бедность ума во всем богатстве проявлений такой бедности.* С другой стороны, опрометчивы и те деятели культуры, которые идут в верха как бы с намерением чего-нибудь там улучшить и облагородить. Если упования действительно таковы, какими заявлены, то входящим лучше бы оставить подобные упования. Литературные и художественные красоты, экранные намеки и поучения тоже ведь предполагают способность вживаться и сопереживать, которой пока нет в отечественных официальных резиденциях. Поэтому российские клавдии ни в каких экранных тенях никогда себя не распознают и не взволнуются ни от каких назидательных пьес.

Однако в связи с мужами силы не стоит особенно распространяться о театре, литературе или о кино. Конечно, на недавнем огромном собрании крупных художников самый большой (при нынешнем раскладе) мастер культуры поделился личным воспоминанием о некоем политике, который придавал особую важность единственной отрасли искусства. Но, во-первых, то, что именно этот политик как-то особенно жаловал именно это искусство... Впрочем, в нашем веке репутацию честной девушки одной фразой не подмочишь. Во-вторых, и это важнее, искусство (искусства) вообще не поприще для мужей силы. Их настоящее занятие — спорт. Например, наш отдельно взятый расписной, румяный старинный вид спорта. В соответствии с нашим же классиком, влечение к этому спортивному виду представляет из себя род недуга. Что-то вроде козьего бешенства. Но в каком смысле? В самом хорошем: мастера козьего бешенства способны на кривой односисьной козе и с бешеной скоростью преодолевать любые нравственные препятствия. У колыбели этого спорта маркизов де Кубертэнов не стояло, но девиз у спорта есть, и всем нам он слишком хорошо известен: «Если нельзя, но очень хочется, то можно».

Что характерно, в козьем бешенстве, как и в так называемом «поло», особенных успехов добиваются люди высокого общественного положения. Так было и так, видимо, будет. Кстати, не только в России. Франция XVII века. Племянник кардинала Мазарини герцог де Нивер в Страстную пятницу 1659 года созвал друзей на званый ужин. Гостям в виде гастрономической услады подают молочного поросенка. Поскольку дело происходит в пост, извлеченный (вместе с роялем?) из кустов аббат производит по всем правилам обряд крещения, и поросенок окрещивается карпом. Карп — рыба. А рыбу в пост и монаси приемлют. Тем более если поросятинки хочется.

История со свиненком-выкрестом наделала шума. Герцогу де Ниверу тогда досталось и от общественности, и от близкородственной администрации. Чтобы совесть имел и ведал, что творит. Когда человек ведает, что творит, это называется личной ответственностью. Забавнику герцогу обычно все сходило с рук (вам это ничего не напоминает?), но в описанном случае кавалеру не повезло, потому что строго в то же самое время вся Франция разделилась на два лагеря, споря как раз о личной ответственности. Одни шли за миролюбивыми иезуитами, другие —за суровыми янсенистами, но все сходились в том, что люди — же-

стоки к ним житейские обстоятельства или благоприятны, витает над ними рок или не витает — сами вершат свои дела и сами должны держать за них ответ.

Что бросается в глаза за границей, так это заграничное мелкотемье. В России, может быть, и не все ладно, но зато здесь такие поросята случаются — ой-ей-ей-ей! Вот налоговая декларация какого-нибудь российского государственного дядюшки или племянника, там сказано: «участочек садовенький с домиком и автомобильчиком», а за таковыми данными — лесное насаждение семь на восемь, восемь на семь (чуть ли не километров), посредине — дворец бастионного типа, которому где-нибудь над речкой Луарой и места-то не хватит. Хозяин, стало быть, называет свои угодья по желанию: как захочу, так и окрещу. Причем, заметьте, обряд крещения (не водосвятия) совершается без применения священства. Это непорядок, конечно, беспоповство, но зато какой размах! И размах этот еще не предел. Вон государственная крестильная контора, Центральное статистическое управление, столько выкрестов на свет произвела, что все обмерли и ошеломились. Самое удивительное, что *действительно* ошеломились. Способность удивляться своим безобразиям — трогательная черта российских *ответственных лиц*. Именно что лиц — лицами они удивляются, а удивляются ли в душе? Не думаю. Потому что знают: делай что заблагорассудится, но найди слово, чтобы подходяще сделанное обозвать. В России государственное слово — бастион безответственности.

Но оборотимся к тем, кому некого и нечего перекрещивать, кроме своих детей и своих цепей. Приходится признать, что в нашем обществе между общественными верхами и общественными низами, особенно между самыми верхними верхами и самыми нижними низами, нет нравственных различий, а есть взаимный безнравственный интерес. И дело не только в том, что здесь к кремлевским кувшинкам всплывают из социальной тины, хотя так оно и есть.

В России слаба народная солидарность, которая везде держится на особом идеализме, на чувстве локтя, на твердой в испытаниях теплоте к ближним и дальним. Астольф де Кюстин вспоминает, как сопровождавший его в поездке из Петербурга в Москву фельдъегерь вразумлял ямщика кулаками. При этом другие ямщики от души хохотали над происшествием. Если бы, пишет маркиз, в Париже кто-нибудь из простонародья на глазах собратьев по классу подвергся со стороны представителя власти чему-то подобному, результат был бы для авторитета власти печален.

У нас до сих пор авторитет власти держится на натравливании, которое возможно потому, что во всем обществе царит разобщенность. Солидарность воспитует уважение к справедливости, разобщенность толкает к раболепному восхищению силой. В Екатеринбурге притравленные на толпу омоновцы пошли клином (без приказа) на своих сверстников. *Ответственные лица*, обеспечивая идеологическое прикрытие, блажили, что дело житейское, молодежь между собой не разобралась: молодо-зелено. Однако беда в том, что омоновцы терзали студентов именно потому, что те — студенты, что студенты *не такая молодежь*.

Самые тяжелые мучительства со стороны государства необходимы разобщенному и безнравственному обществу. Смотреть страшно, каково пребывание людей в российских тюрьмах. Но человек на шконке или под нею выдерживает страдания — не потому ли, что после ужасов, им выдержанных, считает себя полностью заплатившим за ужасы, им содеянные, и далее за них не отвечает?

Хамство и высокомерие выскочек можно примеривать на себя и относиться к ним не с отвращением, *а с нетерпением*. Можно ждать своего случая, любуясь бахвальством силы, опьянительным озверением. Можно таиться в уголке, ни за что не отвечая. Можно уповать на спасителей и благодетелей. Можно торговаться с самим собой. Много чего можно — все это жизнь. Но иногда совершается чудо, извращение чувств рассеивается. Ты оказываешься прямо перед самим собой и говоришь себе, делая свое дело: вот мое дело, и его делаю именно я, это обо мне: «Ты еси муж сотворивый сие». И тогда начинается другая жизнь.

М Ы С Л И В С Л У Х

ИГОРЬ ЗОЛОТУССКИЙ

Этюд о Гамлете

С тех пор как я научился читать, моя жизнь и эта пьеса Шекспира шли параллельным курсом. Уже в детстве, когда арестовали сначала отца, а потом мать, я мог повторить вслед за Гамлетом: «Мой клич отныне: «Прощай, прощай! И помни обо мне!» Конечно, в то время месть за отца и мать рисовалась мне на манер мести графа Монте-Кристо. Вот кто умел расправляться со своими врагами! Вот кто наносил им удар из-за угла и в те минуты, когда они были на вершине славы или вершине карьеры. Он холодно и без колебаний убирал одного врага за другим, даже не марая о них руки.

Это была позиция мщения в чистом виде. В Монте-Кристо соединялись риск, бесстрашие, воля и беспроигрышный расчет. Он был артистичен, а для детского сердца идеален — эффект внезапности в его действиях усиливал эффект торжества справедливости.

Добро торжествовало, но какой ценой?

Позже, став взрослым, я понял сомнения Гамлета. Я понял, что месть порождает месть, и это кругообращение мести лишь наращивает ее кровавый дебет. И тогда медлительность Гамлета, его рефлексия в мгновения, когда удар кинжала способен повернуть ход истории, сделались мне близки и внятны.

Я понял и ущербность Призрака, впрочем, прямо сознающегося в своих грехах, но являющегося Гамлету в полном вооружении и требующего скорейшей расправы с Клавдием. Недаром Гамлет восклицает, еще не узнавши о тайне убийства отца: «Дух Гамлета в оружье! Дело плохо!», и далее устраивает буквально прокурорскую проверку версии Призрака, сознавая, что дух, представший ему, «быть может, был и дьявол».

Эти предостережения совести Гамлета чрезвычайно важны для понимания «гамлетизма» — пути от веры к колебанию в вере, от колебания почти к безверию, а от безверия к кровавым мщениям. Гамлет не повинен в смерти Полония, в гибели Офелии, Лаэрта, королевы. Все это, говоря словами Шекспира, «случайные кары», «негаданные убийства». Месть Клавдию уже, в сущности, не месть за отца, а месть за мать, за окровавленные клинки, отравленное вино. И лишь один «монтекристовский» поступок числится за датским принцем — подделка письма, приводящая к смерти Розенкранца и Гильденстерна.

Но совершает это деяние Гамлет, уже надломленный тяжестью предательств: предательством матери, предательством Офелии (позволившей подслушать их с Гамлетом разговор), предательством Розенкранца и Гильденстерна. Ведь оба эти «друга» Гамлета прекрасно осведомлены, какое послание короля они везут в Англию. «Пора связать чудовище» — таков комментарий Клавдия, вручающего им это злосчастное письмо.

В отличие от графа Монте-Кристо, который, отправив своих обидчиков на тот свет, отбывает из Парижа в добром здравии, Гамлет платит жизнью за рас-

плату со злом. Случайная смерть Полония порождает цепь смертей, замыкающуюся на главном герое: арифметика мщения работает только на вычитание. И не зря Шекспир перед решающими событиями приводит Гамлета на кладбище — туда, где любая, даже с успехом сыгранная, пьеса жизни имеет печальный конец. Здесь, в земле, гниют останки Йорика — первейшего шута при датском дворе, — и оттуда же выбрасывает могильщик к ногам Гамлета череп, который заставляет его вспомнить о Каине, положившем начало безрассудству убийств.

Понимая это, Гамлет не спешит перейти от бездействия к действию, от философии к практике. Он и желал бы превратиться в машину мести («испить жаркой крови», «чтоб покончить с морем бедствий»), но не может, так как сознает, что не вычерпает не только моря, но и какой-нибудь сточной канавы, куда сливаются остатки зла. Ибо «из десяти тысяч только один честный», и, покарав одного преступника, он оставит в живых остальные девять тысяч девятьсот девяносто девять. А главное, не приблизится к разгадке тайны своего существования. И — к разгадке тайны смерти.

Тайна смерти мучает Гамлета гораздо сильнее, нежели тайна предательства, тайна измены. Человек Гамлету ясен, но неясен замысел Бога.

В театре и кино *этот сюжет* чаще остается за кадром, тогда как в кадре первенствует социальная драма, в лучшем случае — драма идей, впрочем, не поднимающаяся над непредсказуемостью истины. Я помню, как после смерти Сталина на сцену потянулась череда Гамлетов: сначала трагедию Шекспира поставил Н.Охлопков, потом ее перенес на экран Г.Козинцев. Посттиранические постановки «Гамлета», естественно, были антитираническими. Правда, у Козинцева акцент делался на *сомнении:* сказывалась дарованная свободой тяга к самопознанию. Вперед выступали личность и анализ личности.

Но вот свободу вновь отменили, и родился Гамлет-смутьян в Театре на Таганке. Это был, с одной стороны, Гамлет-диссидент (и одет он был не в одежды принца, а в модный в те дни черный свитер), с другой — то ли Стенька Разин, то ли Емелька Пугачев.

Для Ю.Любимова и В.Высоцкого, игравшего Гамлета, главное было то, что «Дания — тюрьма». Отсюда — бунт, разрывание цепей.

Я один, все тонет в фарисействе,
Жизнь прожить — не поле перейти

Высоцкий играл, как всегда, себя, и вместо рапиры у него в руках вполне могла быть гитара. Гамлет метался, рвался на воздух, шекспировскую игру мысли покрывал крик.

Прошло несколько лет, и в 1976 году на подмостки «Ленкома» поднялся Гамлет — А.Солоницын. Это было время наиострейшего противостояния интеллигенции и власти. Но Тарковский ушел от соблазна поставить *политического* «Гамлета». Его Гамлет решал на сцене свою, экзистенциальную задачу. Он должен был через падение (раз Гамлет принял правила игры Клавдия и его присных, то стал одним из них, считал Тарковский) прийти к восстанию — не к восстанию против короля (или несправедливости), а к восстановлению себя. «Век расшатался, — говорит герой Шекспира, — и скверней всего, что я рожден восстановить его». Но вместе с веком, по мнению Тарковского, расшатывается и Вселенная. Злодейства на земле тут же отзываются на небесах. Колеблется мировой порядок, сходят с орбиты звезды. И мировой океан (вспомним «Солярис») возмущается и страдает, приступами боли откликаясь на датскую резню. «Смущенье в Солнце, — пишет Шекспир, — кровавый дождь, косматые светила, влажная звезда (Луна. — *И.З.*) болеет тьмой».

Известно, что за событиями, развертывающимися в пьесе, стоит прошлое. Еще тогда, когда маленького Гамлета носил на плечах веселый Йорик, отец принца — тоже Гамлет — убил норвежского короля Фортинбраса. Сын Фортинбраса, тоже Фортинбрас (и тут круг замыкается), в отмщенье за это наследует в конце трагедии датский престол. Отец Гамлета хотел завладеть землями норвежца, теперь норвежец получает земли датчанина.

Но эта арифметика истории не восхищает Тарковского. Он отстраняет Фортинбраса и на первый план выставляет *иную победу* — победу Гамлета над собой.

Еще в советское время Тарковский угадал, что жажда мести станет взрывчаткой, на которой подорвется Россия. И потому он заставил Гамлета искать не справедливости, а *спасения*.

Страдание Гамлета, который не смеет убить Клавдия, когда тот пытается молиться, страдание при виде стыда матери, при виде несчастной, заблудившейся Офелии, при ясном понимании того, что он, Гамлет, который, кажется, обманул всех, легко поддается на обман (соглашается на поединок с Лаэртом), ведет его неумолимо к исходу, сделавшемуся триумфом Тарковского и триумфом Солоницына.

Я имею в виду финал спектакля, где на глазах зала оживает погибший Гамлет и зал холодеет в предчувствии откровения. Память тут же возвращает его к началу пьесы и заставляет прочесть заново слова Призрака, обращенные к сыну: «Прощай, прощай! И помни обо мне».

Как трактует Тарковский эти слова? Он трактует их *как призыв* к прощению. Русский перевод дает ему для этого все основания. Ибо русское слово «прощай», кроме того что фиксирует факт расставания, есть еще и повелительная форма глагола «прощать». «Прощай», — говорим мы, когда прощаемся. Для англичан это «гуд бай» или «фер уэлл». Не сомневаюсь, что Призрак, прощаясь с Гамлетом, не подразумевает ничего иного, как только предстоящую разлуку.

Но по-русски «прощай» — это и «прости», это «не помни зла», это «помирись».

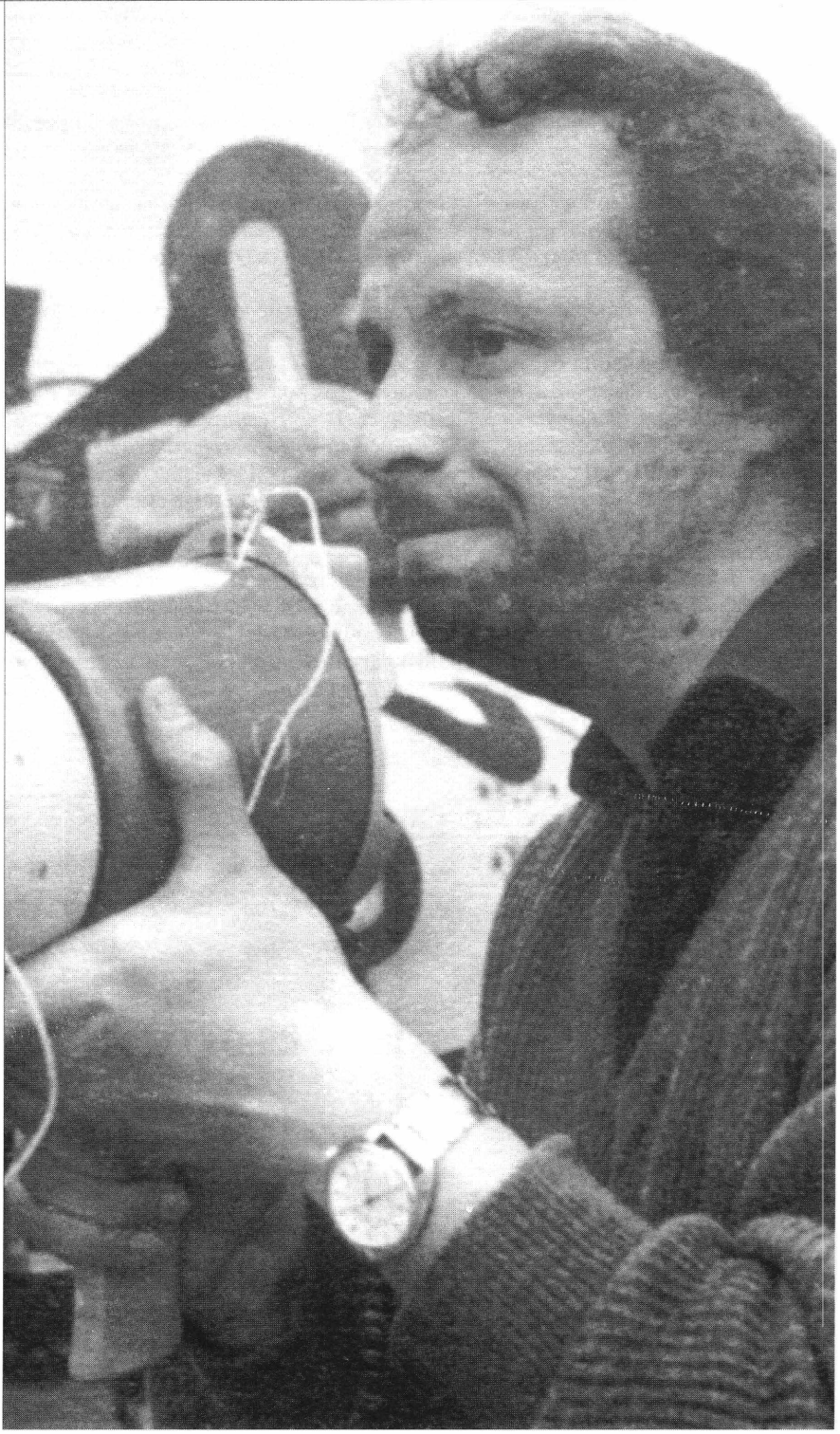
Зову этого значения откликается за чертой смерти Гамлет — Солоницын. Он медленно поднимается и, оглядываясь вокруг, ищет руки матери. Навстречу ему протягивается трепещущая женская рука. Руки соединяются, и Гамлет помогает встать матери-королеве. Затем он подает руку и Клавдию, и Офелии, и Лаэрту, и Полонию, и Розенкранцу, и Гильденстерну. Прощены, а стало быть, спасены все: и убитый, и убийцы. С оживающих лиц сбегают смертные тени, вчерашние враги не узнают друг друга. Они те же, и они не те: в их глазах вина и надежда.

Да, Дания — тюрьма, думаю я, вспоминая эту сцену, да, преступления не отмщены, а инфляция слов («слова, слова, слова») грозит обвалом всего, что противостоит лжи. Так куда же идти? На что опереться? Не на протянутую ли для примирения руку? Не на ликующий ли дух того, кто простил и был прощен?

«О, сердце, не утрать природы, — говорит Гамлет, — пусть душа Нерона в эту грудь не внидет».

В Вашу записную книжку
Лечение в Германии
Тел.:
8-10-49-911-4801312
Факс:
8-10-49-911-4801311
Доктор:
8-10-49-911-4801376
V-Block Medical Service Nürberg
Лиц.: GeWA2 02044-1996 Stadt Nurnberg

И М Е Н А



Дмитрий Астрахан

ЕВГЕНИЙ МАРГОЛИТ

Снова об Астрахане и пока только о нем

Опыт воображаемого диалога

Участвуют критики:

А. — Скептический,

Б. — Восторженный.

А. Ну-с, так какой же предмет для разговора предложите вы на сей раз?

Б. Последние фильмы Дмитрия Астрахана.

А. Нет уж, увольте. Астрахан не предмет.

Б. То есть как «не предмет»?

А. Да вот так — не предмет. Это, знаете, как в перечне действующих лиц сухово-кобылинского «Дела» фигурирует Тишка — «Не лицо», помните? В этом смысле и Астрахан «не предмет». В этих, так сказать, фильмах кино нет и в помине. Это... это... фабрика. Да-да-да, именно фабрика, такая, знаете ли, полукустарная фабрика, безостановочно штампующая продукцию для местного пользования — дешево и сердито. Причем все более дешево и все более сердито. Если в «Изыди!» были какие-то хотя бы претензии на штучность, если о «Ты у меня одна» можно было спорить — там была какая-то драматургия, материал для хороших актеров, то начиная с «Все будет хорошо» эта продукция приобретает все более ощутимый конвейерный привкус, а уж последующие ленты, выстреливаемые последний год-полтора одна за другой, — штамповка сплошная и откровенная. Я уже, честно говоря, перестаю понимать, на пленке это снято или на видео. Ведь кадра как такового уже нет: какая там мизансцена, композиция, деталь — одни говорящие головы. Единственное средство, к которому Астрахан прибегает, чтоб хоть как-то избавиться от полного хаоса в кадре, — безжалостное вычищение экранного пространства. Голая, бесстыдно обнаженная фабульность, да еще с чисто театральной расстановкой персонажей. Так что его приход к «Залу ожидания» — типичной телевизионной «мыльной опере» — железная, неизбежная логическая закономерность. А что серий маловато, так это потому, что денег хватило всего на десяток. Было б средств побольше, он и сто десять накрутил бы ничтоже сумняшеся.

Б. Ага, постойте! Вы заметили, что сделали нашему герою ну просто сверхувесистый комплимент?

А. ?!

Б. Вы признали, что наконец на нашем телеэкране появилась полноценная «мыльная опера» и приход к ней был неизбежен, так?

А. Подождите, подождите. Я говорил о типичной «мыльной опере» и неизбежности прихода Астрахана к этой эстетике, не более того.

Б. Да, но ведь можно насчитать за эти годы с десяток попыток создания на нашем ТВ разного рода сериалов — и что же? Все эти «мелочи жизни», «клубнички», «азбуки любви», «дома́» — это же на уровне «нулевого цикла». Ценно как однозначное «не то». Чем более старательно пытались следовать мировым образцам, тем более ниче-

го не выходило. Меж тем появление сериалов на нашем телевидении в том виде, в каком оно ныне существует, неизбежно в прямом смысле слова. Они там по логике вещей сами должны были завестись.

А. Как тараканы?

Б. Вот-вот, именно! И фокус-то ведь в чем? Связаны они должны быть не просто с реалиями нашей жизни, а с тем, в каком виде, в какой форме попадают они на наш телеэкран — прежде всего в информационных выпусках новостей. Ведь только в постсоветскую эпоху мы стали полноценными зрителями, а телевидение — полноценным и потому основным источником информации. Советская эпоха по сути своей логоцентрична, она кормила нас словесными формулами. Потому телевидение смотрели: а) читатели газет, б) радиослушатели, в) кинозрители. Телезрителей в полном смысле слова не было и быть не могло: все было отлито в слово. Сегодня же все — изображение, и изображение телевизионное, поверх словесных определений существующее. Массовое сознание, на языке которого говорит Астрахан...

А. Пытается говорить...

Б. ...да, пытается говорить Астрахан... сегодня полностью «отелевизионено», так сказать, оно «видеоцентрично», и здесь глобальные изменения, происшедшие с нами за последнее десятилетие, сказались, быть может, больше, чем где-либо. Поэтому дело даже не столько в том, какие коллизии предлагает Астрахан, сколько в том, как он их подает. Посмотрите на персонажей — ведь это же сплошные типажи телерепортажей или этих, как их... ток-шоу. Там детдомовцы бедствуют, там какой-то бомж занятный интервью дает, там «новые русские» очередную тусовку со звездами организовали, а вот какой-то психопат заложников захватил — это ж мы каждый божий день на телеэкране видим.

А. Позвольте, позвольте, а не увлеклись ли вы, мой восторженный коллега? Ведь и сам автор обозначил свое творение как «многосерийный фильм» и в выступлениях апеллировал к опыту отечественных сериалов типа «Семнадцати мгновений весны» и «Места встречи изменить нельзя», а вовсе не к «Санта-Барбаре», скажем, или там «Просто Марии».

Б. Так ведь теоретизировать — наше с вами дело, а ему — снимать. Честь и хвала Астрахану, коль он на этот принцип интуитивно вышел. Он ведь как раз от нашего опыта идет. Вот вы говорите — «мыльная опера», и я с вами целиком согласен, а меж тем одна молодая коллега, хорошо в телепродукции западной разбирающаяся, объяснила мне, что никакая это не «мыльная опера», поскольку в классическом своем виде этот жанр предполагает в качестве главного героя семейный клан или два противоборствующих клана, с которыми происходят всевозможные события. И я подумал: а что такое этот провинциальный городок, если не наш отечественный аналог семейства, тем более что и детдом в центре, и мэр — чистый папаша, не говоря уж о директоре детдома? А поезд с «новыми русскими» — уж не противоборствующий ли клан этот самый?

А. Ну и разбушевалась ваша фантазия! Вам бы в консультанты к Астрахану пойти, может, и вправду хоть как-то удалось бы ему свести концы с концами в своих последних опусах. А то ведь приходится кучу народа укладывать насмерть — то с помощью внутричерепного давления, как в «Зале ожидания», то посредством злодейского ножа или пули, как в «Контракте со смертью». Страсть как лютует, прямо душегубом стал!

Б. А если без иронии — вы ведь опять на очень интересную проблему вышли. Действительно, то, что я утверждаю, во многом существует у Астрахана скорее как возможность, чем полноценная, полновесная реальность. По многим причинам (о чем ниже), но, в частности, и потому, что наше сознание, став «видеоцентричным», «отелевизионенным», по инерции не отдает себе в этом отчета и продолжает оценивать увиденное в традиционных, привычных категориях, которые уже не срабатывают. Мы все сейчас в переходном состоянии, и ваш покорный слуга в том числе, так что вряд ли из меня дельный консультант вышел бы. Но вот скажите, вы в последние пять-семь лет в кинотеатре часто бывали?

А. Ну, как сказать... В последнее время все чаще — не только в Киноцентре или Доме кино, но и в «Кодак-Киномире», и в «Художественном», и в «Рэдиссон-Славянской» доводится смотреть. Но догадываюсь, о чем вы: сколько за это время на видео и по телевизору посмотрено? Конечно, очень много.

Б. Вот! До того ведь главным образом все больше с помощью телеэкрана новые веяния в мировом кино постигали, так?

«Изыди!»
«Ты у меня одна»
«Зал ожидания»

«Из ада в ад»

А. Ну, так.

Б. Значит, и у вас современное кино все же в немалой степени ассоциируется ежели не с видеоизображением, так с малым экраном. А кино на телеэкране опять-таки в большей степени составная часть телепрограмм, чем собственно киноискусство. И у нашего нынешнего режиссерского поколения этот видеопривкус весьма силен, только, похоже, большинство куда меньше, чем Астрахан, про то догадываются. Заметьте, «Контракт со смертью», который вы уже помянули, после «Зала ожидания» сделан. А там сюжет вокруг телеизображения заверчен. Сама проблема — можно пересаживать органы от плохих людей к хорошим или нет — все время по телевидению обсуждается. Да и начинается все с любительской записи на видео, и в каждом втором кадре изображение на мониторе есть. Вытеснено сегодня кино оттуда, где мы его видеть привыкли. Похоже, от него уже зрители и материала ждут иного — не нашей повседневности.

А. Ну наконец-то! Чистосердечное признание облегчает вашу участь. Именно в этом все дело. Вам не приходило в голову, что телевидение освободило кинематограф от, так сказать, «реализма», от демонстрации быта, от анализа наличной реальности подобно тому, как некогда появление фотографии освободило живопись от предметности во что бы то ни стало? Мир современного кино — это действительно скорее своего рода «виртуальная реальность», это суверенный киномир со своей поэтикой, эстетикой, сюжетикой и т.д. и т.п. Астрахан безумно раздражает помимо всего прочего и тем, что пытается соединить несоединимое — эстетически необработанные, непереваренные коллизии окружающей повседневности, схваченные камерой тележурналиста, как вы утверждаете, и совершенно условные жанровые конструкции. В итоге — и то и другое начисто лишается у него убедительности. Получаются эдакие ананасы в портвейне «Три семерки». Причем ананасы (то бишь жанровые конструкции) — консервированные. Добавьте сюда отсутствие достаточных средств, времени, профессионализма плюс ужасающая поспешность, с которой он гонит свою продукцию, — и что получается? То, что получается, ниже всякого уровня. О чем я и говорил вам в самом начале.

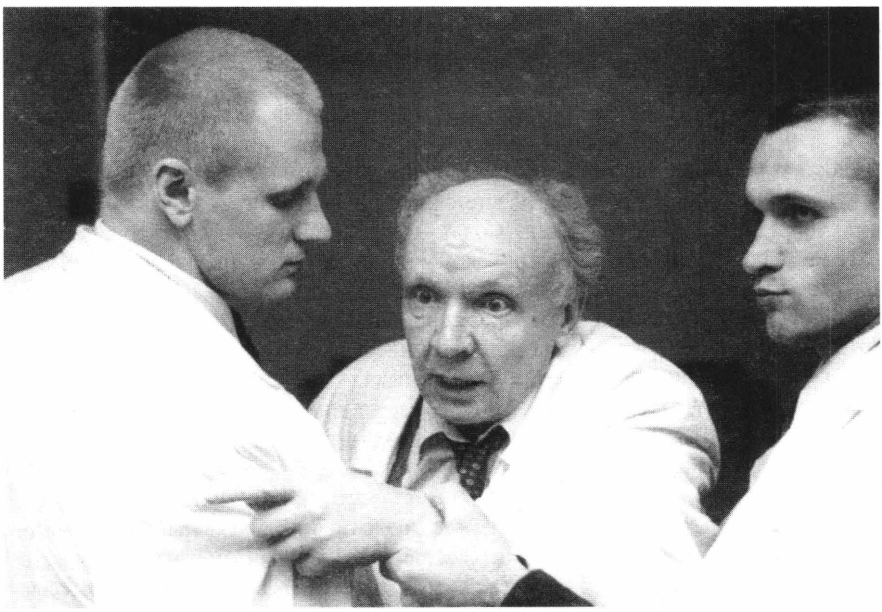
Б. Позвольте, зачем же так стремительно отлетать от нашей грешной реальности в поистине космические сферы? Я имел в виду именно сегодняшнюю ситуацию и именно у нас, с нашей полной растерянностью перед этой самой реальностью, а потому — страхом перед ней. Наш кинематограф ведет себя совершенно по-детски: он закрывает глаза в надежде, что окружающий страшный мир тем самым исчезнет. Меж тем в результате перестает существовать, исчезает сам кинематограф. На западе кино может себе позволить вольный отлет от реальности, поскольку она стабильна, а значит — комфортна. «Затерянный мир» или «Титаник» сродни самой захватывающей и оригинальной туристской поездке, когда весь мир изъезжен уже вдоль и поперек. А для нас повседневное существование — катастрофический вояж почище

любого «Титаника». И кино у нас сможет существовать лишь тогда, когда оно найдет средства — нет, само станет средством изживания страха перед реальностью.

Так что, по мне, Астрахан — отважный человек в самом прямом смысле слова. Он преодолевает материал — как страх. Преодоление страха — сюжет его картин, начиная с «Изыди!». Там был замечательный — замечательно полный — каталог страхов образца 1989 — 1990 годов. «В Контракте со смертью» — тот же реестр, но второй половины 90-х. Вдохновенные, циничные, веселые людоеды, сильные мира сего, и перепуганное человеческое стадо, привыкшее подчиняться обстоятельствам, применяться к тому, к чему в принципе примениться невозможно. Людоеды мастерски играют на этом привычном страхе и подчинении, пока не обнаруживается, что невозможно вытравить до конца нормальные человеческие свойства — любовь, дружбу, сострадание, чувство вины. Есть герой, который является как бы протагонистом авторов, — он борется с властью обстоятельств, преодолевает искушения и т.д. и т.п. Такой герой требует прежде всего фабулы — полноценной, лихо закрученной — как пространства для действия. А поскольку в ходе этого действия герой меняется, обнаруживает в себе нечто доселе ему неведомое, то фабула оказывается основой не менее полноценного сюжета — истории движения характера.

А. И эти допотопные сказочки вы называете полноценной фабулой да еще основой для столь же полноценного сюжета? И это в то время, когда во всем мировом кино уже совершенно очевиден кризис повествовательных структур или, как выразился Александр Тимофеевский, «кинематограф исчерпал запас сюжетов и самой по себе историей удивить зрителя больше не в состоянии»? Не будете же вы утверждать, что все эти байки про былых возлюбленных, про сваливающихся внезапно на голову героям в виде волшебников-миллионеров обоего пола или — того пуще — про похитителей людей, под маской христианского человеколюбия преображающих бедолаг в мясной фарш, простите, в материал для трансплантации органов (конечно же — время на дворе другое!), и есть новое слово в сюжетостроении отечественного кино?

Б. Да ведь именно что буду, скептический вы мой! Это на ихнем рынке, где продается все, что покупается, запас историй, может быть, и исчерпан, но мы-то тут при чем? У нас из двадцати тысяч игровых картин, за последние лет восемьдесят сделанных, едва ли сотни две наберется с хорошо построенной и умело рассказанной историей. Твержу уж сколько времени: у нас сюжет герою был *предписан*, человека вгоняют в сюжет, как гвоздь в доску, по самую шапочку. Выстраивать свою собственную историю герой права не имеет, находясь под неусыпным присмотром партии и государства. Самый сложный советский сюжет — это когда гвоздик с первого раза в доску не заходит и его выпрямлять надо, а потом уж вгонять окончательно. Самый ро-



«Контракт со смертью»

мантический — когда гвоздик и без молотка, сам по себе готов в доску вогнаться. Вот и весь диапазон. Так что в нашем разлюбезном отечестве сюжетам кризис не грозит — сперва б нам их строить научиться. Всем нам — и героям, и зрителям, и создателям в том числе. Это рассуждение общее. А что до Астрахана, то мне самому раньше казалось, что он сказки рассказывает. Ан нет — сложнее все. Сказки он герою со зрителем предлагает, да еще самую что ни на есть родную до боли: про чудеса, которые герою на голову сваливаются, покуда он на печи лежит да мечтает сделать ее средством передвижения, чтоб прямиком во дворец для заключения брачного союза с царственной особой. С помощью заветного «по щучьему веленью, по моему хотенью...». Ловит Астрахан на сказку. Покупает, что называется. Искушает сладостным бездействием предписанного извне сюжета. Искушение-то и становится действительным сюжетом его картин чем далее, тем более явственно. И тогда за безмятежным щучьим восторгом, сулящим благоденствие «за так», «на халяву» как компенсацию за сирость и убогость, вдруг проглядывает жутковатая ухмылка беса-искусителя, именуемого Сила Обстоятельств. Я раньше никак понять не мог, к чему в «Ты у меня одна» этот химерический «голубой» появляется, когда герой стоит у входа в отель, готовый пасть в объятия заморской феи. А теперь дошло: это и есть подлинный лик «халявного», веками чаемого благоденствия. Там он только мелькнул эпизодически, а в «Контракте со смертью» кого Дмитрий Певцов играет в негодяе депутате? Да беса и играет. И главному герою та же должность предложена — тем же завлекает в райский уголок. И ведь самооправдание-то безупречное: бесполезные людишки. Один побоями солдата-салагу в петлю толкнул, другая в проститутки подалась, чтобы жизнь была полегче, а от детей у нее чесотка, третья вообще банду хулиганов сколотила. И все отдыха жаждут да благоденствия. Вот тут и вырывается у героя это самое «Ну, тогда извини» (кстати, один из рабочих вариантов названия фильма). Вот это и есть расплата за сказку. За оглядку на предписанный сюжет, когда строить самому свой собственный (вопреки — только вопреки! — обстоятельствам) — единственное спасение. В сказочный сюжет Астрахан втаскивает «нашего простого человека» и результата достигает: бунтует герой. Против предложенного? Против самого себя? Против того, что собой считал, так скажем. Вот бунт этот и есть главный его сюжет.

А. М-да, романтично, весьма романтично. Но только сдается мне, пылкий мой оппонент, что метод одоления материала, вами описанный, подобен оригинальному способу охоты на слонов: берется муха, объявляется слоном и успешно прихлопывается. Это самая «лихо закрученная фабула» безнадежно примитивизирует материал, превращает фильм в невольную пародию — на реальность, на кино, на все. Делаешь зрелище — ради Бога. Но ведь существует культура зрелища, существуют некие эстетические нормы, уровень...

Б. Где существуют? У нас? Так в том и фокус, что не существуют! Зрелищное кино наши кинематографисты всегда в глубине души почитали чем-то второсортным, стыдным. Нормой, почти официально признанной, было кино авторское. Ну, в советский период это естественно — сюжет предписывался художнику, ему не принадлежал, поэтому выразить себя можно было лишь через рефлексию по поводу такого сюжета. А ныне наше кино движимо лишь дурной привычкой и застарелой неспособностью внятно рассказать увлекательную историю. Зрелищное кино — западное, разумеется, — привлекает нас чисто эстетски: игрой с жанром, но не самим жанром. Не историей, где можно «переживать», но — «тенденцией», «идеей», «приемом». И для нас самих в том давно радости никакой нет, но так уж нас приучили — это все за норму считать. То, что давным-давно не работает. Кто-то на последнем «Кинотавре» заявил, что кино Астрахана обозначило, определило сегодня нижний его уровень. Хотели уесть, а попали в точку. «Нижний» ли, «верхний», «боковой» — не столь важно. Важно то, что и вправду это кино устанавливает сегодня новые, так сказать, уровневые параметры. Астрахан обозначил полюс зрелищного кино. Если хотите — есть от чего отталкиваться противоположным зарядам, на противоположном полюсе скапливаться. В прежние времена, особенно с конца 60-х, отталкивались от официального — «массового», «для народа» — кино. Нет теперь такого. А зрелищное — без кавычек — уже готово возникнуть. А мы все продолжаем отмахиваться: помилуйте, рассказывать истории — это ж само по себе так неприлично! Нам бы деконструкт-с! А насчет «конструкта»-то как? Слабо? «Ну, тогда извини», как говаривал своим жерт-

вам, донорам поневоле, герой «Контракта со смертью» в соответствующей ситуации.

А. Коллега, поздравляю — вы обнаружили уникальный дар перевоплощения! Просто до невероятности напомнили нашего героя. И знаете чем? Страстью доказывать. Если Астрахан начал с того, что худо-бедно, но просто делал картины, то с какого-то момента все доказывает кому-то, доказывает, доказывает. То доказывает, что может делать «народное кино», то — «серьезное проблемное», а то вообще кино без бюджета, куда там Киностудии Горького! Кажется, ему остается снять только фильм без пленки. Согласитесь, есть что-то нарочитое, преднамеренное в последних его картинах, даже в том, как он подчеркнуто без простоев снимает — по два фильма в год.

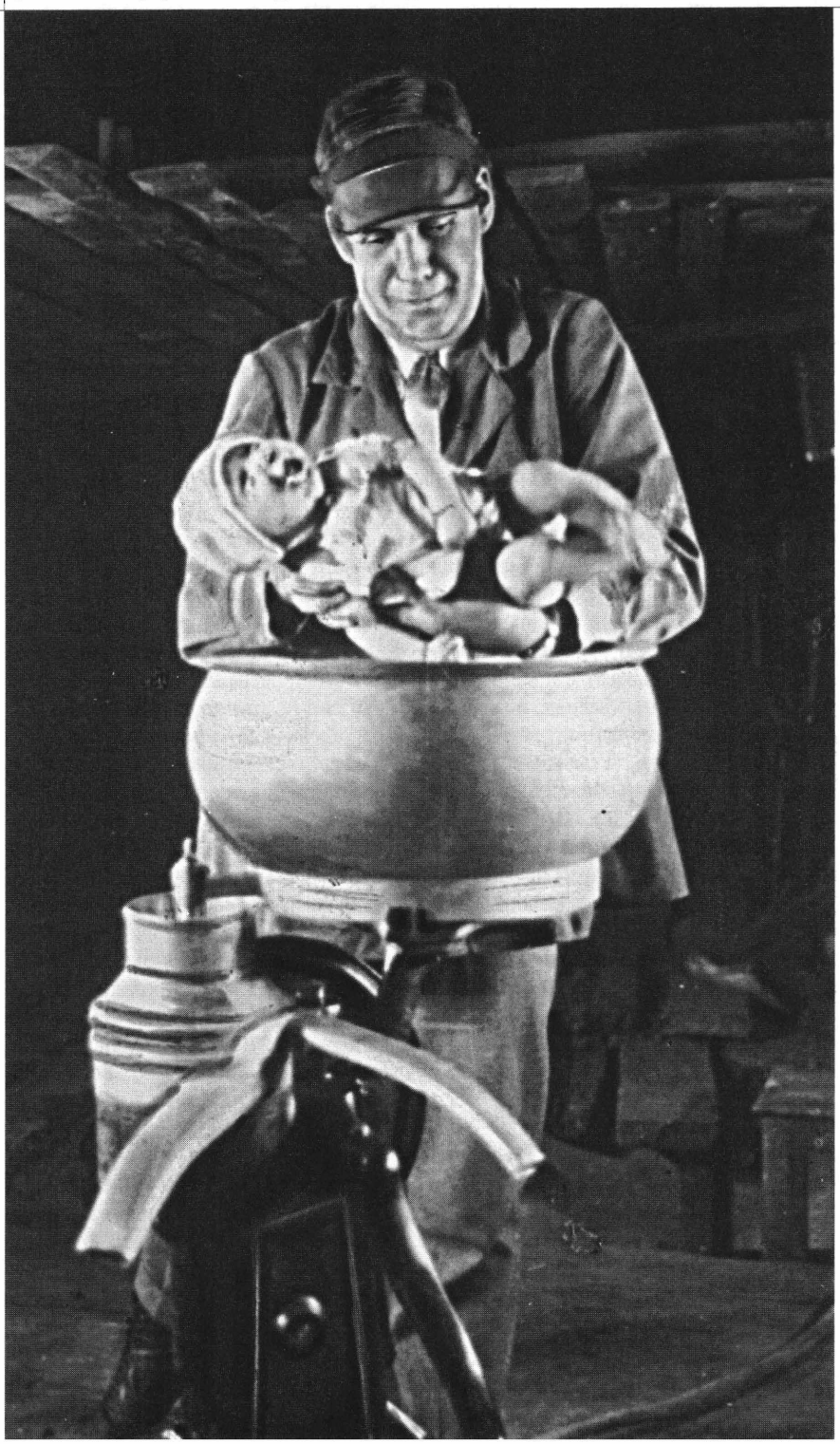
Б. Возможно. Пока кинопроцесс не стал у нас полноценной реальностью, Астрахан существует в такой оглушительной пустоте, таком разреженном пространстве, что едва ли не единственные звуки, которые до него доносятся, — эхо собственного голоса. Кинопроцесс — это всегда диалог. Фильмов, направлений. Пока диалога нет — нет и кинопроцесса в полном смысле слова. Всего лишь произвольная сумма производственных единиц. Вы вот в начале диспута нашего сказали, что Астрахан — это фабрика. Так ведь правильно — он один вынужден быть целым направлением да еще и утверждать это, доказывать. Отсюда тот странный привкус, о котором вы говорите. Да, пожалуй, кино Астрахана по большей части все-таки догадка о том, в какую сторону двигаться: без партнеров, без аудитории, потому что и она, его аудитория, тоже догадка.

А. Вот-вот, а пока Астрахан догадывается, его «догадка» будет смотреть очередную серию «Любить по-русски», а не «Контракт со смертью» или «Зал ожидания»

Б. Что ж, может быть, и так. Но если человек движется на ощупь, во многом наугад, наудачу, но — движется фактически по бездорожью, стоит ли так гневаться на то, что походка его непластична? Большинство, особенно гневающееся, в основном переминается с ноги на ногу и даже преуспело в этом деле, выработало эдакую поэтику конвульсивного переминания (примеры подставьте сами). Иные двигаются не без изящества. Но — зажмурившись. И на одном месте...

А. Иными словами, вся рота идет не в ногу или, точнее, переминается с ноги на ногу, один Астрахан идет в ногу. А по мне, если и идет Астрахан, то лишь туда, куда влечет его... ох, не свободный ум, а зрительский спрос. То у него были в начале 90-х все простые люди — бедные, но красивые и в благородстве состязающиеся в первых трех фильмах, и всех он уговаривал: «Все будет хорошо». И сулил всеобщее братство, единение и праздник в качестве апофеоза. Пары лет, считай, не прошло — и что ж мы видим? Все по-прежнему бедные, но уже очень некрасивые, друг друга готовые на колбасу по два двадцать извести, не столько страсти, сколько друг друга в клочья рвут, кровища хлещет — куда только былое благолепие девалось?! А никуда, думаю, не девалось — просто жанр сменил наш автор, идя навстречу пожеланиям трудящихся. И ничего больше. Что благостная рождественско-пасхальная сказка, что мизантропическая страшилка — все едино. И за этим, на мой взгляд, глубочайшее внутреннее равнодушие к изображаемому. И пренебрежение. К потребителю своему, между прочим, в том числе. Неряшливость кадра, монтажа, реплики, прямо-таки навязчиво не совпадающие с артикуляцией актеров, — наверное, и от отсутствия достаточных средств, от поджимающих сроков, но и от равнодушия тоже. Что поделать, рынок есть рынок.

Б. Рынок есть рынок, когда он есть. Пока он не сложился, любая продукция будет экспериментальной и в этом смысле штучной. Неряшливый, торопливый почерк Астрахана индивидуален и выдает отнюдь не равнодушие, а неистовый темперамент. Повторю еще раз: Астрахан не боится материала реальности. В отличие от фильмических химер и призраков в большей части лент минувшего года, его картины населены совершенно узнаваемыми персонажами этой самой повседневной реальности. Как театральный режиссер, он имеет утраченный «нашим новым кино» навык серьезной и профессиональной работы с актером. Но в последних работах великолепных актеров начинают переигрывать непрофессионалы — что здесь срабатывает, как не узнавание исполнителями реальной, прекрасно знакомой ситуации? А что до смены жанра и метаморфоз героев, то Астрахан от фильма к фильму все настойчивей провоцирует их к выходу из бездейственного состояния, едва ли не тыча, как нашкодивших котят, в место прегрешения. Впрочем, в одном я уверен полностью: прочтя наши рассуждения (непременно прочтя, я вам ручаюсь), Астрахан хмыкнет, прищурится и пойдет дальше своим собственным путем. Тем-то он, по мне, и хорош.



С.Эйзенштейн
на съемках
«Генеральной линии»

ОЛЕГ АРОНСОН — НАУМ КЛЕЙМАН

Ускользающий Эйзенштейн

Олег Аронсон. Первый мой вопрос связан с публикацией эйзенштейновского наследия. В прошлом году вышел двухтомник воспоминаний, но многое до сих пор остается неопубликованным. 1998 год — год столетия Эйзенштейна, и, наверное, вы готовите еще какие-то материалы для публикации. Каковы ваши планы, и можно ли надеятся, что среди них — эйзенштейновский «Метод»?

Наум Клейман. Подготовлено несколько изданий, которые мы собираемся выпустить в ближайшее время. Во-первых, мы предложили издательству «Культура» трехтомник, посвященный монтажу в его развитии. Первый том «По ту сторону звезд» в том виде, как Эйзенштейн хотел это издать, с подлинными аутентичными текстами, а не так, как это было сделано в шеститомнике. Второй том — полный текст «Монтажа», прежде опубликованный ровно наполовину. (Кстати, на английском и итальянском он вышел уже почти полностью.) В третьем — полный текст «Неравнодушной природы», выходивший, как вы знаете, с большими купюрами. Эти книги нужны очень многим людям, включая работников телевидения, которые сейчас обратили внимание на монтажную теорию Эйзенштейна. Есть еще альбом рисунков. Там много совсем неизвестных вещей. Это, в отличие от «Метода», готовая книга, которая лежит и ждет издания. Ну и, конечно, публикации в периодике.

О.Аронсон. Открываются ли сейчас какие-либо новые архивные материалы, связанные с Эйзенштейном, и какова их судьба?

Н.Клейман. Все, что до этого ко мне попадало, я отдавал в ЦГАЛИ (ныне РГАЛИ). Опись там еще не завершена.

Что открывается? Кое-что всплывает из частных коллекций после смерти их владельцев. Вот, например, много писем Эйзенштейна нашлось после смерти Айвора Монтегю. Они поступили в Британский киноинститут. В основном находятся письма, но иногда это и заметки, и рисунки, и фотографии. Что-то попадало в периодическую печать. Например, письмо Райху, которое сразу опубликовал журнал «Социологические исследования». Реже публикация новых материалов появлялась в газетах, но найденные документы так или иначе оказываются опубликованными. Особенно помогали выходившие ранее киноведческие научные сборники. Там удавалось опубликовать то, что издательству «Искусство» казалось слишком вольным. Кроме того, эйзенштейниану пополняет все, что пишут об Эйзенштейне.

О.Аронсон. К вопросу об эйзенштейниане я бы хотел еще вернуться отдельно, но пока поговорим по поводу архива. Мне кажется, что архив Эйзенштейна крайне трудно структурировать, поскольку он очень жестко структурирован самим Эйзенштейном, его мыслью. Здесь любая мелочь, любое дополнение обладают самостоятельной значимостью. Не просто ценностью, каковой является любой документ для архивиста, но значимостью понимания. В результате вовсе не праздным становится такой, например, вопрос: как издавать маргиналии на полях книг?

Н.Клейман. Да. Это очень важно. Есть книги, превращенные Эйзенштейном в рукопись. Например, «Мастерство Гоголя» Андрея Белого — исписана почти каждая страница. Это диалог с Белым, который целиком остался на полях. Или книга немецкого философа и психолога Вернера «Психология развития», или работа иезуита отца Пулена — все это, если можно так выразиться, «вторичные рукописи», специфический диалог с предметом чтения.

К сожалению, с эйзенштейновскими маргиналиями связан еще один драматический момент. Эйзенштейн делал много записей-закладок в книгах, которые читал, иногда (редко) проставляя номер страницы, чаще — нет. Так вот, когда ЦГАЛИ запросил всю библиотеку, Пера Моисеевна Аташева не захотела с ней расстаться. И тогда архивисты пролистали все книги и вытащили все вложенные в них записи без учета текстов и страниц, к которым эти автографы относятся. Теперь это существует в виде папок, озаглавленных «Выписки», «Заметки» и т.п. Чтобы восстанавливать контекст каждой записки, нужен очень хороший библиограф, знающий иностранные языки, поскольку Эйзенштейн в равной степени свободно писал на нескольких языках.

О.Аронсон. Что для вас документ? Есть ли предел документирования? Считать ли документом спичечный коробок с чьим-то номером телефона или квитанцию из прачечной, ставшую уже метафорой «невидимого документа»?..

Н.Клейман. Даже то, что причастно хотя бы к вкусам человека, уже есть документ. В музее-квартире Эйзенштейна, например, оригинал Леже висит рядом с вырезанной из журнала репродукцией Домье. Так вот репродукция в данном случае становится оригиналом-документом. Более того, документом является даже само взаиморасположение этих вещей.

Эйзенштейн не был ни антикваром, ни коллекционером, но у него была масса предметов, которые говорили ему что-то существенное. Вещи — важные свидетельства его жизни.

О.Аронсон. Другими словами, все, к чему был причастен Эйзенштейн, становится для вас не просто сферой первостепенного интереса, а даже чем-то вроде музея. Причем музея, зафиксированного только вами. Или все же это не некий обобщенный музей («так было»), а лаборатория, где производится нечто иное, нежели «так было», нечто, что гораздо важнее для сегодняшнего дня?

Н.Клейман. Я думаю, что это и то и другое сразу. Во-первых, всякий музей имеет несколько уровней восприятия, а во-вторых, есть естественное любопытство посетителя музея: как жили (Пушкин, Толстой, Эйзенштейн и т.д.)? Это некая комплексная атмосфера, не расчлененная, может быть, на семантические единицы, некий супертекст, где можно вычитать неожиданные вещи. Хотя бы то, что у Эйзенштейна не славянская мебель 40-х годов с тяжелыми формами, а немецкий «Баухауз» рядом с парчовыми креслами XVIII века. И это «смонтировано» напрямую, без переходов в виде привычной для того времени мебели. Это уже есть некоторая информация. Экстравагантность — для одних, причастность к авангарду — для других, эстетство — для третьих. Но для биографа, для исследователя, который изучает личность и для которого уже мало атмосферы, создаваемой музеем, каждый элемент этой атмосферы становится носителем информации черезвычайно важной. Эйзенштейн через эти детали предстает как тот, кто не отрекся от конструктивизма и «Баухауза», как тот, кто ценил наследие прошлого, для кого существовала глобальная культура, где Мексика и Япония были соседями. Каждый предмет несет в себе оттенок биографической коллизии. Но кроме этого есть и теоретическое значение предмета. Когда я занимался семиотикой изображений в доме Эйзенштейна, то обнаружил, что там нет лиц, которые в то время привычно было видеть на стенах. Я имею в виду не только вождей.

О.Аронсон. Но здесь мы вторгаемся в сферу, где трудно удержаться на уровне стратегии чистого описания. Так, наличие предметов «Баухауза» интерпретируется вами как некоторый жест, в том числе и антиидеологический; могут возникнуть и другие интерпретации. Отсюда следующий вопрос. Как вы, ученый и архивист, совмещаете два этих пласта? Ведь, изучая семиотику изображений в квартире Эйзенштейна, вы занимаете определенную исследовательскую позицию, которая для архивиста должна быть частной и по большому счету не имеющей отношения к делу. Или для вас этого противопоставления не существует?

Н.Клейман. Нет. Даже наоборот. Архивист, который не является ученым, является «кладовщиком». Это абсурдная позиция. А ученый, который не опирается на комплексы архивного свойства, просто спекулянт, отвлеченный умствователь. Знаете, почему у нас в стране архивы всегда были гнездами науки? Ведь Орбели был не просто архивистом, он был человеком, который старался осмыслять, а не только сохранять то, что попало ему в руки. Все крупные музейные работники и архивисты обычно озабочены не только обеспечением сохранности, хотя это их первая задача, но презентацией материалов. А презентация в любом случае предполагает концептуализацию.

О.Аронсон. Тогда у меня вопрос о концепции. Можете ли вы описать сейчас свою концепцию предъявления Эйзенштейна?

Н.Клейман. Это будет сложно. Есть много форм предъявления Эйзенштейна. Одна форма — письменная, где аналитически, предположим, осуществляется знакомство с предметом...

О.Аронсон. Или, например, комментарий.

Н.Клейман. Комментарий. Да. Когда мы начинали свою реконструкцию, то фактически не знали, за что уцепиться. Сначала придерживались хронологии написания, потому что Эйзенштейн идет последовательно, отсылает к ранее написанному, предполагает, что читатель это уже знает и готов воспринять следующее. Затем я выяснил, что Эйзенштейн вносит правку в написанное, перерабатывает некоторые главы, единой даты написания нет. Кроме того я думаю, что если бы ему пришлось готовить рукописи к публикации, он наверняка еще что-то перемонтировал бы, доделал.

О.Аронсон. То есть, работая с неоформленным материалом, вы берете на себя определенный риск.

Н.Клейман. Безусловно.

О.Аронсон. Каково ваше психологическое и интеллектуальное самоощущение, когда вы фактически завершаете работу за Эйзенштейна и невольно в какой-то момент начинаете «совпадать» с ним.

Н.Клейман. Должен честно признаться: я скорее ощущаю невозможность совпасть.

О.Аронсон. Тогда, когда вы стремитесь к слиянию факта и интерпретации, ваша позиция становится очень уязвимой.

Н.Клейман. Конечно. Я поэтому отметил в комментарии к мемуарам, что этот текст ни в коем случае не претендует на каноничность. Внутри неполного текста, где есть пропуски, явно предполагается некая конъектура. Я должен догадаться, что замысливал Эйзенштейн. Иногда я догадываюсь более удачно, иногда — менее.

О.Аронсон. Можно сказать так: фактически Эйзенштейн все время в работе. Он как бы все время заставляет передумывать то, что происходит с его текстами, высказываниями, идеями. И потому традиционно изданный Эйзенштейн в каком-то смысле (высоком смысле) невозможен. Нужно пересмотреть саму издательскую концепцию, ту концепцию, которую вы одновременно описали и фактически неявно поставили под вопрос самим своим описанием.

Н.Клейман. Ну, да. Он, например, сам писал, что хотел бы издать шарообразную книгу. Невозможно шарообразную книгу издать. Поэтому ты каждый раз избираешь такую плоскую композицию, чтобы приблизиться к этой шарообразности. Когда дело касается сборников, это проще. Может быть энное количество вариаций, в равной степени законных. Но когда дело касается книги в целом... Например, текст «Двенадцать Апостолов» был написан не для этой книги, потом был помечен для переработки в мемуары. Какое место он должен был занимать? Бог весть. Мы его поставили по хронологии после «детства». Перед «заграничным путешествием». Или «Как я стал режиссером». Этот текст мы назвали «Почему я стал режиссером?», чтобы не путать с уже опубликованным, но поставили название в квадратные скобки, обозначили, что это конъектура. В немецком издании мы дали его в первом томе, в начале. А для нашего я принял предложение В.Забродина открыть им второй том, поскольку он логично вводит в его тематику.

О.Аронсон. Наум Ихильевич, как вы соотносите свою работу с работой по другим известным изданиям архивов? Например, есть практика издания философ-

ских материалов в Германии («Гуссерлиана», в частности), когда постоянно выходят новые тома публикаций по мере наращивания архивов. Возможно ли издание такого рода, или вы настаиваете на том типе изданий, о котором мы говорим сегодня? И подвопрос: каков ваш образ идеального издания, независимо от того, что хотел сам Эйзенштейн?

Н.Клейман. Если основная масса материала уже имеется, тогда действительно возможно репродуцирование того, что было с новым комментарием и механическим наращивание текста. Но я принадлежу другой школе. Как ни парадоксально это звучит — школе Пушкина. Я беру на себя смелость утверждать, что Пушкин до сих пор не издан. Мы читаем пушкинистов, а не Пушкина. Пушкин составлял при жизни множество вариантов изданий своих стихов и, в частности, намечал циклы, которыми пушкинисты пренебрегают. Почти все циклы его разрознены, и каждый пушкинист печатает их под той датой, которую сам сочтет более точной. Есть только два прижизненных пушкинских издания, поразному скомпанованных. Последние, предсмертные — разрознены. Этот пример говорит о том, что, конечно, возможны разные принципы издания: вдоль хронологии жизни или вдоль семантических или жанровых комплексов, вдоль исторических периодов. Каждый тип издания выводит на поверхность особую сторону поэзии, потому что поэзия объемна.

Почему я пошел учиться в пушкинистику? Потому что понял: меня во ВГИКе этому не научили. Занявшись проблемами Эйзенштейна, я осознал , что мне не хватает школы. Я стал очень тщательно заниматься текстологией. Три года целиком посвятил Пушкину. И мне стало ясно, что подлинного Пушкина мы до сих пор, даже в преддверии 200-летия, не прочитали. При всем обилии изданий.

В нашем случае я допускаю, что придет какой-то исследователь, который скажет, что мемуары неверно смонтированы, какие-то тексты интерполированы абсолютно неправильно и надо все издать иначе. Что ж, все рукописи сохранились, мы ничего не изменили ни в порядке описи, ни в чем. Дай Бог, каждый может сделать свою композицию.

О.Аронсон. Следующий вопрос напрашивается: где эти люди?

Н.Клейман. Вот этот вопрос очень серьезный. Дело в том, что во ВГИКе, по сравнению с 60-ми годами, произошел регресс в подготовке к исследовательской работе. Стали больше учить на журналистов и критиков и меньше — заниматься теорией и архивным делом.

Что же касается вашего вопроса об идеальном издании Эйзенштейна, то этого я не знаю.

О.Аронсон. Каков ваш образ его? Если хотите — фантазия.

Н.Клейман. В эпоху утопизма, сознательного утопизма, государственного, мы попытались сконструировать двенадцатитомник. То неосуществленное издание было разбито на комплексы не то чтобы законченные, но целостные, позволявшие увидеть переписку как нечто целое, увидеть статьи, теоретические рассуждения, которые выстраиваются в циклы.

Дать единственно верное решение почти невозможно. Невозможно. Потому что даже каждая статья поливалентна. Она вступает в связи со многими другими статьями. Естественно, что для меня в данном случае руководством служат посылы, исходящие от самих авторов.

О.Аронсон. В архиве есть листок, где Эйзенштейн намечает план «Метода». Вот проблема: принимать ли это как однозначное указание, или же Эйзенштейн...

Н.Клейман. ...свободен по отношению к своим собственным предложениям.

О.Аронсон. Да, он постоянен в своей изменчивости. Но это не только изменчивость, это разнородность, характерная для архива вообще. Мне кажется, что документ очень сильно отчужден не только от наших интерпретаций, но даже от автора. А есть ли для вас в архиве Эйзенштейна «личное» Эйзенштейна? И если да, то каковы для вас правила публикации того, что мы считаем «личным»?

Н.Клейман. Видите ли, я вообще не сторонник «закрытия» документа раз и навсегда. Вот пример. Вдова Эйзенштейна закрыла дневники в тот момент, когда один не очень добросовестный журналист опубликовал текст, основываясь на рукописи Эйзенштейна, взятой из дома П.М.Аташевой, где были не слишком лестные отзывы о еще живших очень уважаемых людях. Мало ли что Эйзенштейн мог написать в сердцах! Вдова, которая испытала очень неприятные чув-

ства, долго извинялась перед одним из тех, о ком было напечатано субъективное мнение Эйзенштейна (на которое он имел право!), звучавшее как приговор, не подлежащий обжалованию.

Есть вещи, которые могут быть адекватно поняты добросовестными исследователями, обладающими чувством такта, которое не позволит им выносить приговор. А мнение порой может выглядеть как приговор в силу авторитета пишущего, например. В данном случае есть вещи (не только мат и эротика), которые Эйзенштейн вполне любил и которые, кстати, выглядят сейчас вполне нормально... Но напечатать можно и бездарно, как получилось в «Экране и сцене», в «Стасе», в «Сеансе»... Напечатаны эротические рисунки без всякого понимания, почему так они нарисованы. Почему Эйзенштейн сделал фаллическую пародию на Ивана Грозного? У нас есть другой вариант этого же цикла, сделанный для Черкасова. Нина Николаевна Черкасова, передавая в архив эти рисунки, рассказала, как это было. Причем мы знаем, что когда этот цикл увидел Жаров, то, будучи ужасно ревнивым, он долго приставал к Эйзенштейну, чтобы тот ему сделал такие же рисунки. Эйзенштейн уже «изошел мятым паром», как он обычно говорил, и нарисовал ему некое повторение того же самого, чтобы тот только отстал. Вот этот второй цикл М.И.Жарова и попал в руки человека, который не понимает ни обстоятельств дела, ни психологии Эйзенштейна. Ничтоже сумняшеся, дабы немножко на волне либерализаций пощекотать образ Эйзенштейна, он выдумывает совершенно фантастическую концепцию эйзенштейновского эротизма, эротического состояния, не имеющего ничего общего с действительностью. И такого рода концепция пускается в свет в сопровождении рисунков, напечатанных массовым тиражом в популярном журнале. Более того, эта коллекция выставляется в Академии художеств. Знаете, я считаю правильным, что знаменитые эротические вещи Екатерины II, хранящиеся в Эрмитаже, вовсе не всем демонстрируются. Это не значит, что их никому не показывают. Но в открытых залах они не стоят, и вся традиция XVIII века, которая запечатлелась в мебели и предметах, приобретенных Екатериной, демонстрируется в специальном кабинете. Опять сошлюсь на Пушкина. Когда стало известно, что сожгли дневники Байрона, Пушкин писал, что не жалеет о пропаже, потому что толпа хочет видеть писателя на судне́. Писатель может быть и мелок и гадок, считал он, но только не так, как вы (обращаясь к толпе), — иначе. Это не фанаберия гения, а защита права каждого человека, в том числе и гениального, и звезды на частную жизнь. Сейчас же развивается звездное бесстыдство. Более того, оно уже стало нормой. Естественное же чувство стыда и такта перестало быть нормальным человеческим состоянием. Вокруг такая нравственная инфляция, что уже только на совести исследователя-публикатора остается, где он останавливает общественное любопытство. Не потому, что он лицемерный пуританин, а потому, что он знает — это для другого круга читателей. И в этом нет ни «элитарности», ни высокомерия.

«Бежин луг»

О.Аронсон. То есть вы считаете (если я не прав, то поправьте меня), что публиковаться некоторые вещи должны только в специальных журналах с академическим комментированием, другие же могут выходить и массовым тиражом. И все-таки вы согласны с максимальной открытостью архива?

Н.Клейман. Да. Другое дело, когда есть определенная воля автора или наследника. Ее надо уважать. Ариадна Эфрон закрыла некоторые документы архива М.И.Цветаевой, и это ее святое право.

О.Аронсон. Помимо ситуации возможной официальной цензуры вы постоянно в разговоре затрагиваете тему личной цензуры. Тогда вполне вероятна такая си-

туация: вы не хотите, чтобы какие-то вещи были опубликованы, поскольку предполагаете, как это может быть интерпретировано, а комментарий не готов.

Н.Клейман. Не только, не только...

О.Аронсон. Я лишь моделирую возможную ситуацию. Вы можете меня поправить.

Н.Клейман. Это не цензура. Есть понятие цензуры как насильственного искажения путем давления. Есть понятие такта. Когда человек подглядывает в замочную скважину, речь идет не о цензуре. Это вопрос такта.

О.Аронсон. Это очень субъективно. Как отличить «тактичного» исследователя от «подсматривающего»?

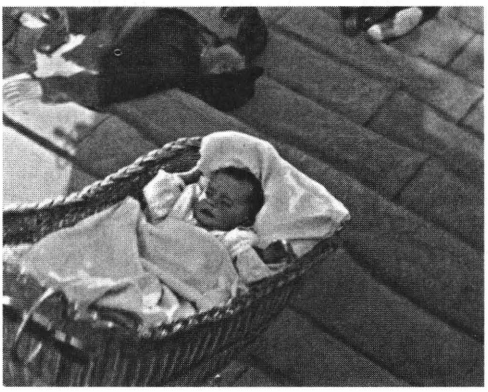
Н.Клейман. Я не ставлю себя выше исследователя, не считаю, что нужно закрывать ему доступ к чему бы то ни было, включая эротические вещи. Но обнародование требует такта. Не цензуры, а такта. Кроме того, понимания контекста. Я за то, чтобы синклит компетентных и ответственных людей установил, где начинается «замочная скважина».

О.Аронсон. То есть публикации должны получать разрешение какого-то совета.

Н.Клейман. Скажем так. Этот порядок действует во всем мире и отнюдь не является изобретением советской власти.

О.Аронсон. Мы знаем, что одни обвиняют Эйзенштейна в сталинизме, другие истолковывают вульгарно, третьим он просто не нравится по каким-то причинам. И вот вы, например, или другие члены вероятного синклита, испытывая некоторое личное чувство от столкновения с бестактностью, волей-неволей будете осуществлять некоторую психологическую цензуру. Можете ли вы отрефлексировать ситуацию такого своеобразного «бессознательного архивиста»?

Н.Клейман. Не знаю, насколько я себя могу отрефлексировать, потому что не всегда замечаешь, где тебя ограничивают твоя эпоха, твое воспитание, твоя индивидуальность. Но я давно добиваюсь, чтобы Комиссия по творческому наследию пересмотрела целый ряд запретов, которые уже устарели. Я за то, чтобы открыть дневники, целый ряд писем с пометкой «для исследователя». У Эйзенштейна есть заметки о бисексуальности, сделанные в Мексике, если не ошибаюсь. Я очень давно их читал, еще вдова Эйзенштейна была жива, и она мне их дала. Это очень откровенные вещи. Я никогда не собирался эту тему замалчивать. Речь идет о бисексуальности художника, присущей самой его природе. Причем, судя по заметкам Эйзенштейна по поводу рисования, это очень серьезный ключ к его личной жизни, его характеру. И отчасти даже к его эстетике. И вот в свете вульгарной книги Фернандеса и абсолютно базарной публикации в «Сеансе» Марка Кушнирова этот материал не будет для непосвященного читателя ни объяснением личности Эйзенштейна, ни его творчества. Это будет материалом для сплетен на уровне коммунальной кухни. Тот самый «писатель на горшке» — понимаете? Дальше. Очень серьезный момент для меня — комментирование. Такой пример. Эту историю мне рассказала Пера Моисеевна, и косвенное подтверждение ее рассказу я нашел в записях Эйзенштейна 1926 года. У него был порыв любви. К женщине, а вовсе не к мужчине. Он хотел пойти к психоаналитику и выкорчевать из себя комплексы, которые усложняли его отношения с женщинами. (Неправда, кстати, что он был девственник.) Тем не менее, у него были сложности. В 1926 году ему просто хотелось человеческого счастья, элементарного, как всякому человеку. И он обратился к одному из психоаналитиков: может ли тот его вылечить? Тот, выслушав его историю, сказал: «А у вас есть знакомые в Госплане?» — «Почему в Госплане?» — «Потому что в Госплане пайки получше дают. Если вы станете бухгалтером, то лучше устроиться в Госплан, чем в Госкино». Иначе говоря, путь излечения мог лишить Эй-



«Броненосец «Потемкин»

зенштейна его дара. Эйзенштейн промучался несколько дней и отказался от него. (Позже он прошел курс лечения психоанализом в Америке, не знаю по поводу чего.) Я сейчас не рассматриваю вопрос, насколько был прав этот врач, пропал бы талант, излечился бы Эйзенштейн. Я сейчас беру только коллизию.

О.Аронсон. Показательная история. На ее примере очень интересно посмотреть, является ли эта история документом или это...

Н.Клейман. Опосредование, да? Мы имеем, к сожалению или к счастью, очень много свидетельств мемуаристов, которые стоят на грани между документами и интерпретацией фактов. Мы думаем, что документы и есть факты. Это не так. Есть масса фальсифицированных документов. Или документов, которые являются самотрансформацией. Я не фетишизирую нечто зафиксированное. Иногда даже немемуарные наблюдения бывают точнее, чем бумажка.

О.Аронсон. Нет, я-то считаю, что ваш рассказчик как раз и есть документ.

Н.Клейман. Я тоже считаю, что это документ.

О.Аронсон. У меня такое представление, что свидетельства недофантазированные, перефантазированные — это своего рода документы, с которыми тоже надо каким-то образом работать.

Н.Клейман. Безусловно. Это могут быть субъективно искаженные, преломленные, как в кривом зеркале, и т.д., но притом очень важные свидетельства.

О.Аронсон. Вы очень лично реагируете на некоторые публикации и высказывания об Эйзенштейне. Наблюдая ваши личные реакции, исходящие зачастую из зоны вашего «совпадения» с Эйзенштейном, я вижу, что вы-то вроде бы и не должны совпадать ни по темпераменту, ни по вкусовым предпочтениям. Где находится точка вашей близости и даже, можно сказать, любви к Эйзенштейну?

Н.Клейман. Попробую объяснить. Начну с несовпадения. Вы многое правильно подметили. Однажды человек, довольно хорошо и давно меня знающий, спросил: не могу понять, как ты можешь одновременно заниматься Эйзенштейном и любить Флаэрти, Ренуара и Рея? Он не мог совместить мои личные вкусы, меня как индивидуальность с делом, которым я занимаюсь. Да, моим вкусам соответствует вроде бы другой ряд художников, и кажется, что я не должен с Эйзенштейном «совпадать». Но тут произошло нечто, что я не могу объяснить рационально. Я был довольно равнодушен к его творчеству на первом курсе ВГИКа. Смотрел его холодными глазами. Занимался Вертовым. А во время каникул посмотрел «Ивана Грозного», когда выпустили вторую серию, и со мной произошло нечто «мистическое». У меня началось сердцебиение, я смотрел фильм не отрываясь, понимал, что это другая Вселенная, что я попал на другую планету. Все другое, но что-то мне очень напоминающее. Déjà vu. Словно я сам все это уже видел. Это было что-то очень личное. Я вышел из кинотеатра, просидел в скверике до следующего сеанса, купил билет и пошел смотреть фильм второй раз, чего со мной не бывает. Я посмотрел еще раз и еще меньше понял. Хотя, конечно, многое прочитывалось рационально, например, политические аллюзии, но что-то было внутри фильма, что я не мог понять и что меня притягивало, как магнитом. Когда начался семестр во ВГИКе, я сказал, что буду заниматься «Иваном Грозным». И меня направили к Пере Моисеевне. Я был еще очень молодой человек, совершенно не представлял себе, что такое Эйзенштейн. И хотя тогда весь ВГИК был потрясен второй серией «Грозного» (кстати, и Тарковский в том числе), хотя был эйзенштейновский семинар, организованный Кулешовым, но когда я пришел в дом Эйзенштейна к Пере Моисеевне, то попал совсем в иной мир. Я увидел слепую из-за диабета женщину, которая не могла читать, но все понимала, как никто. Тогда я испытал чувство прикосновения к миру Эйзенштейна, мы впервые достали рукопись, о существовании которой никто не знал, и в этот вечер вдруг (очень хорошо помню это чувство) я ощутил Эйзенштейна как ребенка, как младенца, который нуждается в опеке, который пропадет, если этого не будет. Может быть, из-за того что Пера казалась совсем беспомощной и ужасно старой, а ей было только пятьдесят восемь лет. Я сейчас старше, чем она была тогда.

Есть старая китайская притча. Один чиновник получил повышение по службе и пошел в столицу — к «новой жизни». По дороге встретил младенца, родители которого умерли. Он стал ждать, когда следующий прохожий его сменит, пока ждал — привязался к ребенку. И остался с ним на всю жизнь.

Вот вам ощущение Эйзенштейна, как этого младенца, как загадки, где открываются глубины, которые повседневная жизнь тебе не дает. Вот здесь мы скользим по поверхности, а там — все совсем другое. Это как пятое измерение.

О.Аронсон. Но есть какие-то вещи, которые, например, для меня в связи с Эйзенштейном очевидны. Он не просто художник, не просто автор, но тот, кто создает определенную стратегию отношения к документу, к архиву, к истории, замыкая все высказывания на себя. Это такое поле гравитации, в котором очень трудно сохранить дистанцию, оно затягивает. Стоит затронуть его лишь чуть-чуть, и уже очень непросто остановиться. Эйзенштейн как исследовательский материал в какой-то момент начинает диктовать свои правила.

Н.Клейман. Я очень хорошо понимаю, о чем вы говорите. Действительно, Эйзенштейн — это силовое поле, в котором соединены очень разнообразные потоки. Вот почему, кстати, и возникает «déjà vu» — ощущение знакомого в незнакомом. Эйзенштейн словно берет потоки энергии, завязывает узлом, и ты оказываешься в этом переплетении. Что все время выясняешь у Эйзенштейна? Он ассоциатор, он непрерывно монтирует. Монтирует эпохи, культуры, персоны. Там можно войти одновременно в Эль Греко и в Хокусая. Одновременно попасть в Шекспира и в Джойса. Так о черной дыре говорят, которая засасывает материю. У меня ощущение, что через Эйзенштейна ты можешь выйти на любую фигуру, на любую эпоху, но до этого ты должен быть им поглощен.

О.Аронсон. У меня ощущение, что Эйзенштейн, когда размышляет об этих художниках, превращает их во что-то совершенно иное. И вообще Эйзенштейн весь состоит из косвенных ходов, где прямые аналогии (даже если у него самого есть подобие прямых аналогий) очень опасны. Мы не должны на них попадаться. Как не должны попадаться на зачастую мнимую связь его режиссерской практики с его теорией.

Н.Клейман. Это действительно так. Причем он сам это понимал. Он вовсе не иллюстрирует свои теории фильмами и, наоборот, не объясняет свои фильмы теориями. У меня все время такое ощущение, что каждый раз практика богаче теории, а теория каждый раз шире практики. Они все время провоцируют друг друга...

О.Аронсон. Да, но по-разному. Можно об этом же сказать так: теория и практика никак не найдут соприкосновения. Этот вопрос можно перевести в другую плоскость. К нему есть свой ключ, который в то же время и большая загадка. Я имею в виду Тиссэ. Он оператор почти всех фильмов Эйзенштейна. Что в киноизображении, на ваш взгляд, от Тиссэ, а что от Эйзенштейна? С одной стороны, Тиссэ явно «делает» изображение. Он самостоятельный художник. Но нельзя избавиться и от впечатления, что это именно эйзенштейновский кадр. Иван Аксенов, в частности, указывал, что есть какие-то личные психические фиксации Эйзенштейна, которые возможны только в его кинематографическом пространстве.

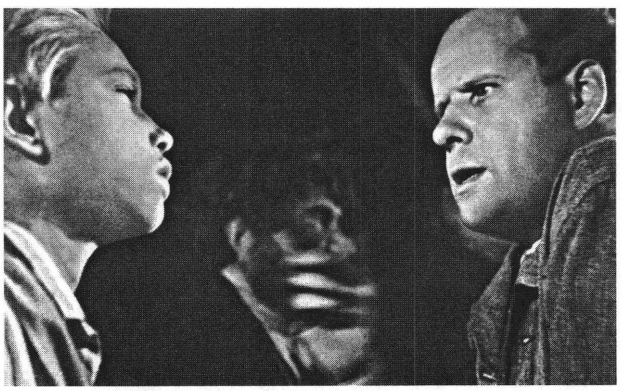
Н.Клейман. Дочь Тиссэ, например, объявляет, что именно он, оператор, все сделал. Есть такая версия. Но дело в том, что у Тиссэ было одно свойство, очень важное для Эйзенштейна. Кроме того что Тиссэ сразу ему поверил, помог ему стать режиссером. С Тиссэ никогда не было споров. Он не самоутверждался, как многие операторы (я, мол, автор), представлявшие собой порой слишком активную величину. Вы можете на примере Довженко увидеть, как по-разному выглядят «Аэроград», снятый Тиссэ, и «Земля», снятая Демуцким. Иными словами, Тиссэ не то что знал свое место, но он встроился в систему Эйзенштейна со всей своей потрясающей технологической оснащенностью.

Есть одно знаменитое выражение — «миллиметры Тиссэ». Эйзенштейн был графичен во всех своих кадрах. Живописность «Ивана Грозного» была невероятным прорывом. Началась эта живописность во фресковом плане в Мексике. Потом первый опыт в «Бежином луге», который ему не суждено было довести до окончательного воплощения. Потом он сделал полшага назад в «Невском», но это другой вопрос. И, наконец, в «Грозном» эта живописность прорвалась. Однако вплоть до «Мексики», включая «Мексику», у Эйзенштейна главное — графизм, линии, сопоставления планов, система четких силуэтов. Он давал очень четкую рамку. А какую роль играет для него рамка? Почему у него камера не движется в какие-то существенные моменты? Потому что он мыслит в пределах рамки и сменяет изображение?

О.Аронсон. Больше того, для него даже фигуры и объекты в кадре являются дополнительными рамками, которые он пытается все время остановить, заставить умереть на какой-то миг. Между прочим, это, я считаю, то, что открывает Ролан Барт, — фотография как форма регрессии эйзенштейновского изображения. Он в каком-то смысле открывает язык возможного описания Эйзенштейна изнутри Эйзенштейна. И надо сказать, что сам Эйзенштейн к этому располагает. У него есть явная потребность в фотограмме.

Н.Клейман. Не только в фотограмме. Я над этим довольно долго думал. Дело в том, что Эйзенштейн берет кульминацию, которая мгновенно у него тяготеет к эстампу. Кстати, почему он перестал рисовать? В отличие от ксилографии, от отпечатка на камне, на дереве он делал светограммы и делал их тысячами... Это все его эстампы. И вот теперь представьте себе, что в силу технологических особенностей кино можно графический замысел адекватно передать с помощью света, линзы, объектива и т.д. И тут вступает Тиссэ. Что делает Тиссэ? Все говорят, что Эйзенштейн ставил кадр, ставил композицию, выбирал точку съемки, ракурс, никогда не выбирая при этом объектив. Понимаете, когда мы все сводим только к композиции кадра, к рамке, мы не правы, потому что не учитываем те самые «миллиметры Тиссэ». Одну и ту же композицию можно снять двумя разными объективами. Тиссэ обладал фантастическим чувством объектива. Есть свидетельства, что Тиссэ согласился на «Потемкина» при одном условии: ему устроят командировку в Германию. И он привез оттуда свой знаменитый чемоданчик с объективами, которому завидовал весь Союз. Такого не было ни у кого. Москвин обладал тончайшим чувством сенситометрии, гениально понимал светопись. Москвин мог создать световую среду, где свет борется с тьмой, но непонятно, как такой эффект достигнут. Тиссэ никогда так не пользовался светом. Он обходился отражателями, просто фольгованными отражателями, которые стояли у него, как в былые времена, и направлял заполняющий свет (рисующий свет он не знал да и не хотел знать). Либо: огромные ночные съемки, где с помощью нескольких тысяч прожекторов (такого вообще не было в те времена) Тиссэ залил буквально всю площадь Зимнего дворца светом, графически прорезав ее световыми лучами. Там он выделяет черные массы на светящемся поле, с контражурами, но графично. Или замечательный эпизод на Финляндском вокзале с бегающим лучом. И к этому — умение подобрать пленку, режим, фиксацию. Фотографизм его хроникальной школы, умение мгновенно ориентироваться в ситуации и взять лучшее сочетание оптики пленки, кадража. Он мгновенно настраивал камеру на нужный эффект. Когда же Эйзенштейну в «Грозном» понадобилась сложная метафорика света и тени, он обратился к Москвину.

О.Аронсон. А когда вы сами работали с «Бежиным лугом», вы не чувствовали каких-то отголосков проникновения эйзенштейновской теории в вашу работу? Вы не пытались монтировать «по Эйзенштейну»?



С.Эйзенштейн на съемках «Бежина луга»

Н.Клейман. На самом деле это не реконструкция, а фантазия на тему... Во-первых, потому что потеряны многие кадры. Ясно, что статические кадры нельзя монтировать как динамические. Там совершенно другие переходы. Одно дело схема эпизода, а конкретный монтажный фильм — другое. В «Бежином луге» целый ряд вещей сделан в отталкивании от имевшегося материала. Мы не могли делать «по Эйзенштейну». Не было монтажного листа.

У Эйзенштейна очень интересная вещь в плане развития сюжета. Он в чем-то очень близок Новой венской школе в музыке, когда монтирует серии звуков и серии изображений, разрабатывая эпизод. Поэтому та или иная сцена могла быть смонтирована десятью разными способами. В этом смысле его материал

дает возможность множественности монтажа. В чем была наша главная задача? Не столько повторить точный монтажный ход, сколько выявить потенцию сохранившихся кадров. Мы мучались невероятно.

О.Аронсон. То есть фактически вы предъявили нечто вроде мемуара-в-изображении. Это может показаться немного натянутой метафорой. Однако, согласитесь, ведь у Эйзенштейна было очень личное отношение к изображению. Для него изображение всегда не случайно. То, что он фиксирует на пленку и образы, и отдельные статичные кадры «Бежина луга», — это своеобразные крипты, письмена памяти, в которых задействован его особый психоанализ, автопсихоанализ. Поэтому я и говорю о «визуальных мемуарах».

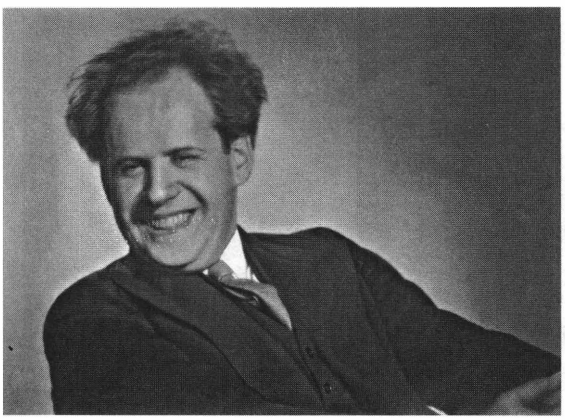
Н.Клейман. Да, отчасти. Но все равно это изображение уже прошло через другое сознание, уже находится в других условиях. Мало того что оно остановлено в своем движении, еще попало в другой контекст и другие руки.

Вот, например, возьмем реконструкцию Акрополя. Никто точно не знает, где стояла Афина, каким образом надо восстанавливать фризы. Все это более или менее фантазия. Есть такой вариант, но есть и другой вариант.

О.Аронсон. Вот важный мотив, который я хочу зафиксировать. У вас все время проявляется некоторый определенный образ Эйзенштейна — «Эйзенштейн, который есть». И Эйзенштейн, и Акрополь хоть и в варианте разрушенном, но сохранены в виде образа. И хотя никто не может точно реконструировать, но образ сохраняется как некая онтология. У меня несколько другой взгляд, и это опять же касается и моих вопросов по архиву, и моих вопросов по «Бежину лугу». У меня чувство (скорее уже не чувство, а определенная методологическая установка), что Эйзенштейна в таком виде, как вы его представляете, нет. Есть хаос документов. Вы — человек той культуры, которая предполагает такую научную работу с документом, чтобы была предъявлена некоторая целостность (образ), что сразу же оказывается ценностью. Вы заранее предполагаете единство образа и все время извлекаете из Эйзенштейна намеки на это единство.

У меня же несколько другая позиция. Я считаю, что исходить можно и из хаоса документов и можно начинать именно от хаоса, исходить из посылки, что в каждом документе есть проявление того, что невозможно сохранить. Каждый архивный документ неявно несет в себе негативность, указание на несохраненное. Как включить несохраненное в работу? Прежде всего, мне кажется, нельзя стремиться к «Акрополю» (и в прямом, и в переносном смысле).

Это предполагает иную стратегию работы с архивом: находить случайные, косвенные связи между документами, которые вступают в противоречие с основными уже состоявшимися интерпретациями. То есть дополнительно плодить хаос. Но хаос не есть нечто абсолютно негативное. Ведь интерпретация есть уже некоторый дополнительный Эйзенштейну смысл. Образ Эйзенштейна — это определенная интерпретация (более удачная или менее — в данном случае для меня это не имеет значения). Но документы не говорят об Эйзенштейне как личности, как теоретике, как режиссере (это говорит интерпретация). Прежде всего документ — это то, что указывает на границы интерпретируемости. Язык нашего говорения об Эйзенштейне все время должен ставиться документом под сомнение. И тогда мы имеем шанс обрести не «величественный образ», всегда располагающий стать идеологическим, но Эйзенштейна как помощника в решении наших конкретных частных и очень разных вопросов.



С.Эйзенштейн

Н.Клейман. Очень хорошее объяснение. Это два принципиально разных подхода, я не считаю один из них исключающим другой. Они дополнительны. Что предлагает мой подход? Ну, скажем, так: взорвавшаяся, разлетающаяся Вселенная. И вы предлагаете в данном случае эти осколки среды соединить с другими

средами, куда они могут войти, деформировав, трансформировав их. Но здесь нет противоречия. Я совершенно не обманываю себя в том, что мы восстанавливаем Эйзенштейна in corpore в некоей его отдельности. В каком плане он для меня «есть»? Я попытаюсь сейчас объяснить. Он есть в таком же плане, как есть, например, Пушкин, есть Гёте, есть Бах. Хотим мы этого или не хотим. Хотя Бах тоже разлетелся осколками во все стороны. Тем не менее есть некий феномен. Есть то самое пересечение силовых линий, которое образует это поле. При этом не обязательно in corpore. Понимаете, меня сейчас это не очень волнует. Я себе сознательно запретил какие-то вопросы. И не потому, что это слишком интимно, и не потому, что я не хочу знать истину. Я просто заметил, что люди, которые пытаются мне рассказать бытовую сторону жизни Эйзенштейна, на самом деле не столько создают его телесный образ, сколько, наоборот, дематериализуют этот образ, заменяя его лохмотьями.

О.Аронсон. Есть важный момент, связанный с историческим исследованием. Мы всегда имеем дело с фактом обработанным. Некоторое понимание (предпонимание) всегда предшествует факту. И если человек — историк, если он ученый, то он в каком-то смысле должен запрещать определенные процедуры вчитывания истины. То, каким образом обработан факт, должно быть не менее значимо для историка. Архив не только собрание фактов, но и определенный способ построения исторического высказывания на их основе.

Н.Клейман. Вот здесь очень интересно провести жесткую границу, где кончается сплетня и где начинается документ. Слова тоже могут быть документом.

О.Аронсон. Мишель Фуко, например, считает, что документом является только то, что попадает в архив. А архив — это институция, это властная структура (государственная), которая оценивает достоинства свидетельств — быть им в архиве или нет. Поэтому я и говорю о такой работе, которая помогала бы выявить или хотя бы указать на несохраненное, на то, что не прошло эту невидимую цензуру. И вы, Наум Ихильевич, в каком-то смысле именно та фигура, которая не только сохраняет, но и создает документ. Вы стоите на границе, и именно вы наделены полномочием отличать сплетню от свидетельства. Ситуация на самом деле очень непростая. Вы занимаетесь архивом и отслеживаете — зачастую, возможно, психологически и эмоционально, — что есть сплетня, а что можно рассказать как правдивую историю. Однако как только вы рассказали историю, а мы ее записали, — это уже документ. Тем более когда она попадает в журнал и приобретает официальный статус. И мы вновь возвращаемся к тому, с чего начинали: как вы себя ощущаете в этой ситуации?

Н.Клейман. Быть фильтром я не хочу. Приведу пример, надеюсь, точный. Виктор Борисович Шкловский, когда начал писать биографию Эйзенштейна, позвонил мне и сказал, что он человек старый и ленивый, что сидеть в архивах не любит, но хочет тем не менее знать, что Эйзенштейн сам о себе писал. «Я буду просить вас привозить мне из архива все, что они мне могут дать», — сказал он. А ему давали даже домой посмотреть. Мы (в работе участвовал еще Владислав Боровков) приезжали в архив, брали под расписку какие-то материалы (письма к маменьке, записи самого раннего периода и т.д.), привозили Шкловскому, он просматривал, и вечером мы увозили обратно. Спустя какое-то время он вдруг сказал: я устал, я «наелся», мне это неинтересно, я не буду читать документы, я что помню, то и напишу. Так вот. Тогда у нас были частые разговоры, он сажал меня рядом с собой и начинал придумывать Эйзенштейну свои проблемы. Я никогда не вмешивался, только говорил иногда, что, например, я знаю другое, или указывал на какую-нибудь неточность. Он писал, что хотел. Естественно, в его книге очень много недостоверного. Очень много. Я не буду сейчас говорить об уровне осмысления.

О.Аронсон. Дело в том, что Шкловский был тот человек, которому власть (причем это не начальство, а та власть, о которой пишет Фуко, анонимная власть господствующего дискурса) делегировала право на создание документа.

Н.Клейман. Да, Шкловский создавал свою систему, «шкловскую», будучи сам частью общественной системы, но его восприятие было безумно интересно. И я понял: я не имею права останавливать сочинение Шкловским его образа Эйзенштейна. Я сказал об этом Шкловскому. Он очень смеялся.

О.Аронсон. Получается так, что Шкловский как часть государственной или об-

щественной системы становится как бы языком власти, хотя и очень симпатичным языком, но это не имеет значения, ему позволено создать документ. Я не хочу переходить на личности или углубляться в конкретную политику, я сейчас лишь пытаюсь понять, что сохраняет после себя в архиве определенная система. И вот получается, что для историка, работающего над Эйзенштейном через сто, двести, триста лет, то есть не так близко, как мы, для него документ Шкловского равноправен с тем, что вы сегодня называете настоящим Эйзенштейном.

Н.Клейман. Совершенно с вами согласен. Я не имею права расспрашивать только бытовых сплетников. Но вот у такого человека, как Шкловский, есть право создать своего Эйзенштейна. Моя задача — собрать Эйзенштейна in corpore. Вероятно, я отсекаю то, что не соответствует моему пониманию этого «образа» или феномена. С другой стороны, пусть троится, четверится — как угодно.

О.Аронсон. Дело здесь даже не в Эйзенштейне. Мы ушли немного в сторону. Речь идет о власти, которая не сверху диктует свои требования, но снизу. Ведь Шкловский избран в качестве мемуариста не начальством (начальством он только утвержден), а властью горизонтальной, что ли. Избран, а значит, ему позволено создать документ об Эйзенштейне. Ему позволено, а какой-нибудь лифтерше не позволено. Анонимная власть сообщества ее исключает из сферы тех, кто может документировать время. Эта анонимная власть сообщества выбирает документ, сама того не желая.

Н.Клейман. Вот тут я должен не согласиться. Наоборот. Когда делался сборник «Эйзенштейн в воспоминаниях современников», мы обращались к совсем не «государственным» — к частным людям. И поразительно, насколько частные люди видели не себя в Эйзенштейне, а именно его самого. Там были драгоценнейшие свидетельства. В отличие от воспоминаний многих звезд, озабоченных больше другими вещами.

О.Аронсон. Нет. Это несколько другая проблема. Вы оцениваете с точки зрения опять же вашего образа мышления. Вам эти свидетельства видятся ценными. Видятся — вам. Я же пытаюсь воздержаться от субъективного оценочного момента.

Н.Клейман. Я не оцениваю и ничего не отсекаю. Совершенно ничего. Наоборот, фиксировать нужно все. Любую сплетню. Но если вы знаете, скажем, несоответствие другим сведениям, то нужен комментарий.

Меня другое волнует в этой системе, нашей с вами организующейся системе дополнительностей, что ли. Вы, подходя с философских позиций, Эйзенштейна размыкаете на те контексты, которые существуют, скажем, в мировом пространстве. Вы его именно размыкаете. Вас интересуют силовые линии этого поля и возможность в них встроиться. Это понятно. У меня по роду профессиональных обязанностей несколько другая задача. Мне, наоборот, важно понять, каким образом мировое пространство образовывает именно эту часть Вселенной, вот эту галактику. Понимаете?

О.Аронсон. Я думаю, что противоречия между нами не те, которые могут быть разрешены идеей взаимодополнительности. Это два разных подхода, каждый из которых продуктивен по-своему. Каждый имеет свои границы. Пусть будет Эйзенштейн, которого можно собирать, и пусть будет другой Эйзенштейн, которого можно не собирать, а который может постоянно становиться другим, отдавая какие-то свои частичные энергии совершенно другим областям.

Н.Клейман. Беда нашего менталитета, воспитанного в 40-е годы, состоит в том, что мы все время ищем нормативную поэтику. Эйзенштейн внутри себя не нормативен.

О.Аронсон. Более того, он экстатичен. Настолько, что это ощущается в самих документах, словно не желающих стать архивом. Эйзенштейн, кстати, удивительно совмещал в себе экстатику с рационализацией и самоанализом. У меня порой создается впечатление некоторой странности его юмора. Это как бы юмор-для-себя, такая собственная внутренняя игра. Вполне возможно, что для окружавших его людей он был человеком с большим чувством юмора. Но сейчас когда я смотрю тексты, то постоянно замечаю, как даже юмор отрефлексирован. Он постоянно ловит себя там, где шутит. Возможно, это дань его удивительному самопсихоанализу. Однако получается, что он каждую шутку свою делает.

Н.Клейман. Он бывает чрезвычайно импульсивен. Хотя у него есть и отрефлексированный юмор. Если он сталкивается с тем, как неожиданно вдруг у него выскакивает шутка, которой он сам удивляется, то он задается вопросом, как эта шутка возникла, как она появилась. Пример: знаменитое его шутливое определение Никиты Богословского.

О.Аронсон. Да, я как раз имел его в виду и пикировку с Утесовым, когда говорил о том, как сделан его юмор.

Н.Клейман. Но это была действительно импровизация.

О.Аронсон. Интересная вещь. Мы опять сталкиваемся с одной и той же темой. Вы снова говорите из ситуации знания, изучения, которая дает вам право сказать: «Это было на самом деле». А я имею дело с текстом, где это уже не юмор. И для меня, исходящего из текста, «на самом деле» — другое.

Н.Клейман. Правильно. Объясняю. Как мне кажется, его всю жизнь интересовала проблема комического. Комического и трагического. Естественно, что в мемуарах у него уже отрефлексированный юмор. Но Эйзенштейн в повседневной жизни, насколько я знаю по воспоминаниям многих людей, был гораздо более непосредственным, чем он представляется нам сейчас — таким постоянно рефлексирующим интеллектуалом. Он во многом ребенок, очень во многом. Причем иногда он был трудным ребенком для себя самого. О нем можно сказать: вечный ребенок.

Последние номера журнала «Искусство кино» всегда можно приобрести по следующим адресам:

в МОСКВЕ
Киноцентр, улица Дружинниковская, 15
Дом кинематографистов, улица Васильевская, 13
Центр современного искусства, улица Якиманка, 6
кинотеатр **«Ударник»,** улица Серафимовича, 2
факультет журналистики МГУ
литературный институт им. Горького, Тверской бульвар, 25
в книжных магазинах:
«Библио-глобус», улица Мясницкая, 6
«Летний сад», улица Б. Никитская, 46
«Эйдос», Чистый переулок, 6
«Панглосс», Б. Палашевский переулок, 9, стр.1 (можно заказать любой номер по телефону 299.5481)
Ad Marginem, Новокузнецкий переулок, 5/7
салон **«Искусство и религия»,** Кузнецкий мост, 1 (все номера за прошлый и текущий год)
киоск **«РИА-Новости»,** Зубовский бульвар, 4
магазин **«Эра-Пресс»,** улица Академика Варги, 1
а также в **редакции журнала** по адресу: улица Усиевича, 9 (метро «Аэропорт»), т. 151.3779, 151.6751

в ЯЛТЕ
к/т «Спартак» (малый зал), улица Маршака, 4, т. 36.1311

ДМИТРИЙ ЗАБОЛОТСКИХ

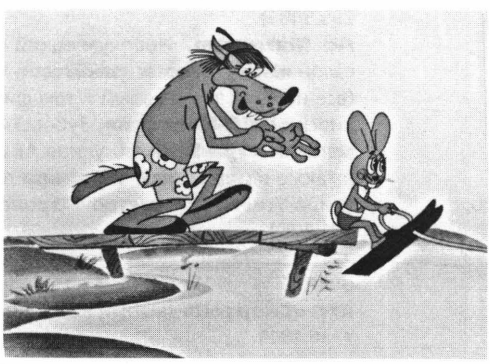
Сказка о совершенном времени

Версия сериала «Ну, погоди!» как зеркала эпохи развитого социализма

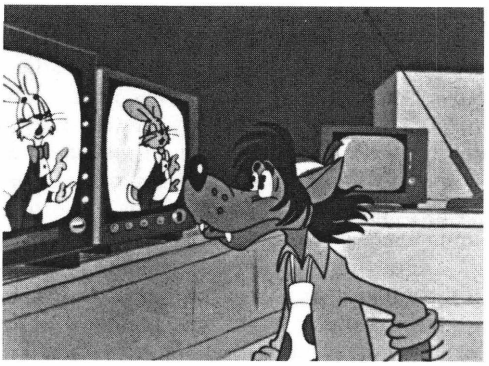
Стиль времени ярче всего проявляется в вещах, вроде бы совсем не призванных его выражать. Вспомним гранитные пресс-папье и мраморные настольные лампы сталинских времен. Невольно просочившаяся в их облик идея о капитальном переустройстве мироздания сквозит в банальной утилитарности и сегодня. Архитектура вообще отдельный разговор. Открывающиеся вовнутрь форточки и совмещенные санузлы говорят о принципе всеобщего равенства куда больше, чем тексты постановлений. А граненые графины с кипяченой водой, предназначенные для охлаждения натруженных ораторских глоток и потому неизменно присутствующие в любом кабинете любого учреждения? Где они сейчас? Они ушли навсегда, прочно забыты, как забыты современными детьми любимые некогда Чук и Гек. Новое время выводит на сцену новых энергичных персонажей. Так давайте же уделим внимание двум трогательным теням — героям еще не ушедшего в прошлое и популярного до сих пор мультсериала. Удостоим их пристального взгляда и попробуем понять, кем же были они, два вечных врага, два неразлучных друга, сильный и слабый, охотник и жертва — кто есть кто, теперь уже не разобраться — Волк и Заяц из «Ну, погоди!».

Смотря из сегодняшнего времени, я с удивлением подмечаю детали, ускользавшие от моего взгляда раньше. Сегодня Волк и Заяц уже не выглядят отвлеченными сказочными персонажами — они видятся мне реальными продуктами социалистической эпохи, во всяком случае, дают красноречивое представление о прежних социальных нормах.

Нехитрые отношения между Волком и Зайцем разыгрываются большей частью в общественных местах. Парк культуры и отдыха, пляж, магазин, метро, музей, городской стадион, цирк, поездка на теплоходе и поездка в деревню, встреча Нового года в клубе — простое перечисление дает исчерпывающую картину времяпрепровождения простого человека эпохи Брежнева, по крайней ме-



«Ну, погоди!»



«Ну, погоди!»

ре, в том виде, как это преподносила официальная пропаганда. Картина дополняется компилятивным музыкальным рядом: в «Ну, погоди!» почти нет авторской музыки, все, что звучит за кадром, было уже когда-то слышано нами раньше. Где? Точно не помню. Приходит на ум приемник на пляже, орущий телевизор у соседей, а может быть, репродуктор в городском саду. Фоновый шум социального пространства, вобравший в себя все шлягеры той поры.

Заяц и Волк втиснуты в эти рамки настолько плотно, что ни для каких иных — неофициальных, частных — отношений в их жизни просто не остается места. Они не имеют ни биографии, ни профессии. У них нет ни друзей, ни родственников, ни родителей. Если сравнить наших героев с их американскими «коллегами», хотя бы из сериала «Том и Джерри», легко заметить, что персонажи последнего не только живут частной, а не общественной жизнью (Джерри — обыкновенный домашний кот), но имеют и многообразную личную жизнь: к ним приезжают родственники, заходят в гости друзья, кто-то из них получает наследство, воспитывает малолетних племянников, воспламеняется от чувств к противоположному полу и так далее. Волк и Заяц тотально одиноки. Во всем мультсериале «Ну, погоди!» не существует «другого» волка, а единственные «другие» зайцы — это прилетевшие на соревнования иностранные спортсмены в серии, посвященной Олимпиаде 1980 года, то есть единственно доступной Зайцу формой дружбы оказывается дружба между народами.

Итак, оба героя растворены в социальной среде «развитого социализма». Они ничем не заняты. Бóльшая часть сюжетов начинается с того, что Заяц просто идет по улице и встречает слоняющегося без дела Волка. Домашний кот Джерри, в отличие от наших героев, вынужден ловить мышей, чтобы заработать себе миску молока, и в случае «профессиональной непригодности» его немедленно (о, ужас!) изгоняют из дома на улицу, как раз в ту среду, в которой привычно протекает жизнь наших любимцев.

Заяц и Волк совершенно не устроены и в бытовом плане. До четырнадцатой серии мы ничего не знаем о том, как они живут. Или, может быть, авторы не считают этот вопрос существенным для своих героев? (Ах, как нам это знакомо.) Хотя в первом фильме мы и застаем Зайца подстригающим цветы на балконе, но и в этом случае нам показывают не внутреннюю, а лишь наружную, доступную всеобщему обозрению часть его жилища. Где он ест и спит? Это никому не известно. Где-то за кадром. Мелочи? Такие ли уж мелочи? Вспомните любую, самую захудалую норку американского мышонка. Что мы прежде всего там видим? Правильно: стол и кровать.

Жизнь наших героев насквозь публична. На этом основан комизм большей части ситуаций мультфильма: Волк и Заяц просто не могут остаться наедине. Волк с отчаянными усилиями стремится увести Зайца подальше от посторонних глаз в какой-то укромный уголок, и как только это ему удается, их тет-а-тет нарушает кто-то третий.

Но обратим внимание на Волка в те редкие мгновения, когда ему все-таки удается остаться вдвоем с Зайцем. Кажется странным, но факт: Волк вовсе не собирается Зайца съесть. Это только в первых сериях в его «Ну, Заяц, погоди!» звучала угроза, а потом появилось отчаяние. Это только вначале в его воображении рисовалась аппетитно зажаренная зайчатина, а позже появился иной ню-

анс. Какой? Намерения Волка стали больше всего напоминать сексуальные домогательства, во всяком случае, ухаживания. Волк нежно щекочет Зайцу уши, дарит ему цветы, танцует с ним и, наконец, надвигается, чтобы... неужели же просто поужинать? Какая чушь, вглядитесь в его глаза! А эта татуировка, которую несчастный выколол на груди? На ней изображен Заяц, и это совсем не продукт питания. Это предмет любви. И если мы вспомним их самую первую встречу, то нам придется признать ее мизансцену как классически любовную. Объект любви (Заяц) на балконе и восторженный обожатель (Волк), забирающийся на балкон по веревке.

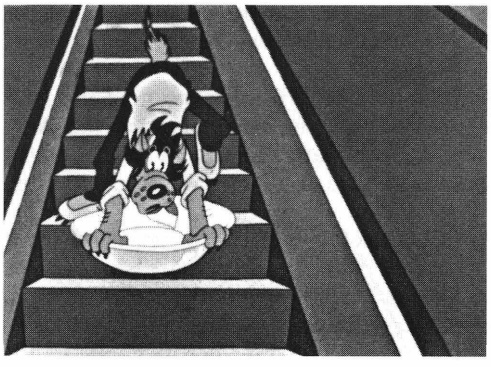
Конечно, я далек от мысли приписать Волку гомосексуальные устремления или заподозрить в нем желание растлить малолетнего. Это было бы равносильно признанию за ним права на частную жизнь, в котором ему, как и всем остальным персонажам мультфильма, раз и навсегда отказано авторами. Но куда деться от гнетущего одиночества? Где еще найти родственную душу, когда все виды частных отношений недоступны? Вот почему Волк и Заяц нередко поют дуэтом — так выражали свои нежные чувства влюбленные персонажи со времен изобретения кинематографа.

Волк, видимо, вообще ощущает свое одиночество более остро, с его нестандартным характером труднее вписаться в стерильную социальную среду. Он все время ищет случая как-то показать себя, наладить контакт с окружающими. Поэтому он никогда не упускает возможности «выступить». Сцена неудержимо влечет его потому, что это единственное место, где его непохожесть на других не порицается, где он имеет право на индивидуальность.

Теперь стоит подробнее рассмотреть все же сексуальную сторону жизни наших героев. Начну с того, что Волк необычайно стыдлив. И это не только личная черта его характера: все персонажи, населяющие мир мультфильма, относятся к представителям противоположного пола, мягко говоря, с предубежденностью. Вспомним массовую панику среди дам, которая вспыхнула на пляже, стоило только упасть ограждающему пляж забору. Что было ее причиной? Неожиданное появление существа противоположного пола.

Наделив Волка гипертрофированной стыдливостью, авторы постоянно подвергают его сексуальному унижению: бедняга все время теряет штаны. Надо ли говорить, что это происходит опять-таки публично? Кроме того, это происходит слишком часто. Добрую часть экранного времени Волк действует в исподнем белье, всякий раз глубоко переживая потерю верхней одежды. Но и этого кажется недостаточно. В одной из серий страдалец теряет и трусы. И тут нас ждет удивительное открытие: Волк лишен первичных половых признаков. Такое граничащее с абсурдом отрицание сексуальности (пусть даже в детском фильме) является «программным» для мира, где все подчинено общественному. Другое проявление воинствующей асексуальности — отсутствие в мультсериале какой-нибудь Волчицы или персонажей одного с Волком возраста. Все Свиньи, Козы и Лисицы выглядят либо гораздо старше, либо гораздо моложе Волка. Единственное исключение — это изображение Волчицы на наклейке, что Волк поместил на бензобак своего мотоцикла. Мудрено ли, что привязанность к Зайцу получает некоторые черты сексуальной сублимации.

Волк, как и рядовой советский гражданин, подавлен не только в сексуаль-



«Ну, погоди!»

«Ну, погоди!»

ном плане. И если, говоря о его сексуальности, мы в качестве основной черты выделили стыдливость, то, рассматривая его общественное сознание, должны признать таковой чертой его необыкновенную лояльность к властям. Волк не только никогда не вступает в конфликт с милицией, но и сам с готовностью выворачивает карманы, едва заслышав звук проезжающего милицейского мотоцикла. Правда, похоже, что он слегка провоцирует, дразнит «ментов». Но если сравнить его поведение с поведением хотя бы братьев Гавс из диснеевского мультсериала, различия немедленно бросаются в глаза. Братья Гавс — закоренелые преступники и живут в постоянном непримиримом конфликте с властью. Они никогда не сдаются добровольно, представители власти могут подчинить их себе только с помощью грубой силы. Но и сдавшись, братья Гавс продолжают презирать власть. Волку же подобные чувства не свойственны. Вот еще одна характерная черта социализма.

Волк совершенно не осознает своих прав, поэтому никогда не вступает в споры с начальством. Его необычайно легко заставить работать. Любое руководящее толстокожее (а руководящие должности в мультфильме чаще всего заняты бегемотами или носорогами) может заставить его работать, и Волк беспрекословно подчиняется. На этой ситуации построена целая серия. Когда Волк в очередной раз гнался за Зайцем, они оказались на строительной площадке. На свою беду Волк столкнулся с бегемотом-прорабом. Тот дал ему батарею — и Волк понес ее. Прораб вручил Волку тачку, и тот повез... Чугунную ванну — то же самое... Интересно то, что Волк в этой серии вовсе не является строителем, он просто пробегал мимо, но подсобную работу ему поручают, и он ее выполняет.

Что же дает право всем этим бегемотам привлекать Волка к общественному труду? И почему никто и никогда не привлекал к тяжелой работе того же Зайца? Заяц, правда, иногда выступает по телевидению или ведет концерты. К тому же он еще слишком мал. Но разница между ними совсем в другом. Их отличает внешний вид. Волк не может усвоить простую науку выглядеть прилично. Он, уличная шпана, носит брюки-клеш, рубашку навыпуск и длинные волосы. Он курит и поет блатные песни под гитару. Все. Этого уже достаточно. Получай тачку. Заяц же — паинька, всем своим внешним видом выражающий полную благонадежность. И бегемоты считают его «своим».

Да он и есть «свой». Он принадлежит к их миру, чувствует себя в нем как рыба в воде. Он «просто живет, и все», в каком-то смысле он сам является частью этой среды. У него нет ни желаний, ни душевных качеств, которые привели бы его к конфликту с окружающими. Травоядный с большой буквы, он мирно читает газету «Овощи», уютно устроившись в вагоне электрички. Он не любит Волка и давно забыл бы о нем, если бы тот не был столь назойлив. Он положительный. Он слабый. Он правильный. И дети должны брать пример с Зайца.

А дети почему-то любят Волка. И носят майки и значки именно с его изображением. И рисуют прежде всего именно его. Голодного, непонятого, не щадящего себя ради своей привязанности, без размышлений готового выкосить целое поле пшеницы, если туда юркнул Заяц, без парашюта выпрыгивающего из самолета вслед за предметом своей любви, идущего на невероятные уловки и

постоянно рискующего своим здоровьем и жизнью ради того только, чтобы добиться расположения того, кто его никогда не поймет и даже не выслушает.

Они не ровня. Пропасть, лежащая между ними, настолько глубока, что только общая беда может объединить их. Это и происходит в серии, посвященной приключениям на море. Вспомним: Волк и Заяц оказались в трюме, из пробоины хлещет вода и корабль вот-вот утонет. Они по очереди пытаются ликвидировать течь, заткнув пробоину своими телами. Это не помогает. Тогда они забивают дыру мешками с песком, потом откачивают воду. И, наконец, сидят рядом на ящиках. Никто не нарушает их уединения. Теперь они могут свободно общаться. Теперь у них есть общее — совместный трудовой подвиг.

Но и он не может надолго примирить их друг с другом: чуть позже наша парочка гуляет по палубе, и Заяц, наступив на расклешенную штанину Волка, обрывает ее. Это произошло случайно, и Волк совсем не сердится на Зайца. Но вот Заяц неосторожно забегает вперед и, наступив на другую штанину, обрывает и ее тоже — стильный клеш словно мешает обоим. И тогда Волк, в безмолвном отчаянии порвав рубаху на груди, обнажает свою татуировку: «Ну, Заяц, погоди...»

Поэтому показателен и сон Волка. После очередной встречи с Зайцем бедняга лежит в гипсе с переломанными руками и ногами. Ему снится Заяц. В соответствии с принципами классического психоанализа в этом инфантильном сне Волк видит осуществление своей заветной мечты. Мечта угадана с поразительной точностью. Волк видит Зайца, который стал таким же, как он сам. Теперь их ничто не разделяет. Они одного поля ягоды. Заяц курит, пинает урну и сам лезет к Волку на балкон по веревке. Значит, теперь уже Волк нужен Зайцу. Финал показателен и печален: на балкон обрушивается малярная люлька со все тем же орущим бегемотом, и самозванец низвергается вниз с незаконно узурпированного им места. Каждому — свое.

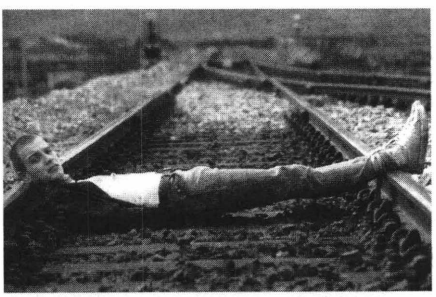
Итак, характеры неизменны, роли определены, вечная погоня, поиск общения и понимания, замаскированный под банальное желание поесть, могут длиться вечно. Осужденный за свою непохожесть на других на Сизифов труд, на вечный бег за ускользающим Зайцем, Волк пускается в проживание этой связи, длящейся из серии в серию. Но все его усилия тщетны. К концу каждой серии ситуация ни на йоту не отличается от той, что была вначале. И дело здесь не только в сюжетной обязательности открытого финала, чтобы было возможным продлевать сериал. Кажется, само время остановилось и никакие усилия Волка не могут ни приблизить его к Зайцу, ни отдалить от него, ни что-либо изменить в их отношениях. Этот мир построен однажды и навсегда, и ничто не может измениться в нем. Все, что может в нем быть, — уже есть, и ничего нового не может появиться, и ничто не может исчезнуть. Застывший в своем совершенстве мир способен лишь вечно воспроизводить сам себя. И отчаянный возглас Волка, одиноко звучащий в этом мире, содержит уже не угрозу, не жалобу, не желание мести, не яростный призыв к бунту, а лишь робкую просьбу погодить, подождать, продлить еще чуть-чуть и так длящееся вечно одинокое существование.

СЕРГЕЙ КУЗНЕЦОВ

Эпоха культового кино в Москве

Сегодня известная ленинская фраза требует корректировки — кино является не наиглавнейшим, но наимоднейшим из всех искусств. Причем слово «наимоднейшее» надо понимать не только в смысле более модное, чем литература, изящные искусства и т.д., но и как указание на то, что кино в наибольшей степени подвержено моде. В данном случае интересно то, как кино становится модным и как перестает быть таковым. Этот момент интересен прежде всего как часть большого общекультурного процесса: наблюдая спуски и подъемы киномоды, кинокритик при желании может понять что-то об обществе в целом и его постоянно меняющейся культуре. Если же общество или его различные части критика не слишком интересуют, то можно просто получить удовольствие от попыток описания происходящих и предсказания будущих изменений[1].

Впрочем, сначала следует уточнить, какая киномода нас интересует. Разумеется, не существует единой мировой киномоды: есть мода фестивальная, есть мода мейнстримная, мода различных меньшинств, национальные моды. Впрочем, национальная мода такая же фикция, как мода мировая, и потому сразу оговоримся, что дальше речь пойдет о моде определенного круга, к которому частично относится автор статьи и, вероятно, некоторая часть ее читателей. Условно этот круг можно обозначить как слой московских гуманитариев, интересующихся кино, причем термин «гуманитарии» подразумевает довольно широкий спектр от богемы до отдельных представителей «новых русских». Можно сказать, что всех их объединяет интерес к текущему кинопроцессу и подход к кино не просто как к чистому развлечению. Разумеется, среди любителей кино много людей, считающих себя не зависящими от моды, но чем больше они интересуются современным кино, тем больше подпадают под ее влияние: любовь к Орсону Уэллсу может быть неподвластной времени, а любовь (или нелюбовь) к режиссерам типа Тарантино всегда так или иначе зависит от отношения к ним «тусовки» — по принципу «в этом се-



«Игра в номера», режиссер Дэнни Бойл

Эта статья служит продолжением статьи С Кузнецова «Москва Квентин Тарантино в ряду культовых режиссеров», опубликованной в «Искусстве кино», 1996, № 7 — *Прим ред*

[1] Так, мое авторское честолюбие приятно щекочет то, что все, что было предсказано мною в статье «Москва Квентин Тарантино », сбылось в намеченные сроки «К моменту, когда этот номер «Искусства кино» поступит в продажу, по всей видимости, «в широких кругах» уже возобладает такой подход «Бешеные псы» и «Криминальное чтиво» — это действительно вещь, а остальное и смотреть не стоит Еще через год «Криминальное чтиво» покажут по телевизору, и бум завершится окончательно»

зоне все смотрят «Криминальное чтиво» или «а я вашего Тарантино на дух не выношу».

Именно в этом кругу в начале 90-х смотрели Гринуэя, потом перешли на Линча, а в 1994-м — на Тарантино, период увлечения которым кончился году в 1996-м, после не особо удачных «Четырех комнат» и совсем неудачных «Дестени включает радио» и «Спи со мной». Подобный исход, впрочем, было нетрудно предсказать — каждая волна длится не более нескольких лет, оставляя после себя кассеты в домашних видеотеках и убеждение, что «имярек — самый лучший» у тех, кто отошел от кино в последующие годы. Именно в этом кругу в начале 90-х был моден Сергей Довлатов, а в конце — Виктор Пелевин.

«Автокатастрофа», режиссер Дэвид Кроненберг

Условно говоря, в рамках настоящей статьи можно выделить три типовых статуса известного режиссера и/или фильма: «культовый» (сравнительно небольшая группа верных поклонников; может оказаться фактически у любого фильма), «модный» (широкая известность в описанном выше кругу: все смотрят по нескольку раз, цитируют и говорят о нем; примеры — Гринуэй, Линч, Тарантино) и «хитовый» (все вообще смотрят как заведенные, и процент интеллектуальных поклонников оказывается незначительным; обычно это касается американских блокбастеров).

Сегодня в Москве существует много культовых и хитовых режиссеров, но нет ни одного модного настолько, чтобы его можно было бы считать преемником создателя «Бешеных псов» и «Криминального чтива». Остается задаться вопросом о причинах подобной пустоты.

Одна причина может быть понята, если исходить из качеств, внутренне присущих перечисленному ряду режиссеров. Как я уже отмечал, от Гринуэя к Тарантино возрастает показной имморализм и попсовость: грубо говоря, на место Вермеера приходит Джек Рэббит Слимз. Дальнейшее развитие тех же тенденций неизбежно выводит авторов в область чистого «развлечения», неприемлемого для тех зрителей, которые ценят в кино «искусство». Возможно, поэтому феномен «массового гуманитарного успеха» невозможен после Тарантино, который логично замыкает ряд постмодернистов-имморалистов.

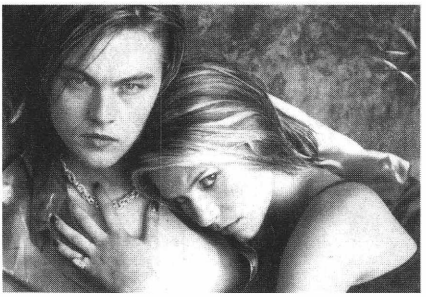
Впрочем, отсутствие «нового Тарантино» можно объяснить и другими причинами, к которым мы еще вернемся после краткого обзора возможных претендентов на это почетное звание.

Наиболее заметную в 1996 году группу составляли фигуры, прямо или косвенно связанные с Тарантино и продолжающие в сознании зрителей его линию на стильное кинематографическое насилие. Прежде всего это американское независимое кино, в частности, такие фильмы, как «Обычные подозреваемые» Стингера или «Связь» братьев Вачавски. Но наиболее заметными были две фигуры, в чем-то дополнительные друг другу. Первая — Роберт Родригес, воспринимаемый как «человек из тусовки Тарантино». Вторая — Джон Ву, воспринимаемый, соответственно, как учитель Тарантино и его «любимый режиссер». Любопытно, что несмотря на стрельбу по-македонски и некоторое стилистическое сходство, Родригес и Ву представляют собой идеологически противоположные фигуры: Родригес — стёбщик и иронист, а Ву — пафосный морализатор. Между тем, их дальнейшая судьба оказалась схожей: после «От заката до рассвета» и «Без лица» оба они перестали быть культовыми режиссерами, а стали хитовыми, приобретя множество новых по-

«Рассекая волны», режиссер Ларс фон Триер

клонников, но в большой степени подрастеряв старых. Вероятно, это может служить подтверждением высказанного выше тезиса о невозможности продолжать линию насилия и попсовости, не переходя при этом в разряд массового кино.

Другая группа — режиссеры, находившиеся раньше в тени Гринуэя — Линча — Тарантино, но с крушением их культа вышедшие на первый план. Прежде всего это Люк Бессон, благодаря «Никите» и «Леону» попадающий одновременно и в первую группу. Впрочем, Бессон —признанный мастер женских образов, что обеспечивает ему, в отличие от Родригеса и Ву, любовь не только брутальных мужчин, но и их подруг. Правда, сейчас его судьба схожа с судьбой названных выше режиссеров: «Пятый элемент» стал хитом и по опросам российской публики неоднократно признавался лучшим зарубежным фильмом 1997 года. Благодаря этому Бессон приобрел популярность, но почти полностью потерял культовый статус — в отличие от своих коллег по «новой новой волне» Лео Карракса и Жан-Жака Бенекса.



«Ромео и Джульетта Вильяма Шекспира», режиссер Бэз Лурманн

Впрочем, многим культовым режиссерам удалось своими новыми фильмами закрепить свою «культовость» и почти превратить ее в «модность». Прежде всего это братья Коэн: «Фарго» стал абсолютной классикой посттарантиновского кино, рефлексирующего на тему насилия и эстетизма. Но и они не годятся на роль новой фигуры номер один: для этого их фильм слишком обманчиво прост — не случайно многие зрители восприняли его просто как еще одну картину о «величии простых сердец».

По другой причине не стали новыми Тарантино Каро и Жене, снявшие после «Деликатесов» не менее культовый «Город пропавших детей». Однако мрачный колорит и общая депрессивность их творчества не позволяют этому фильму стать по-настоящему модным — он остается любимым произведением киноманов, склонных к киберпанку и обожающих всяческие уродства.

Несмотря на то что, подводя итоги прошлого года, почти все вспоминают «Рассекая волны» Ларса фон Триера, этот фильм тоже не смог стать всеобщим любимцем. Что неудивительно, если учесть его проблематику и религиозный пафос, с трудом конвертирующийся сегодня в зрительскую популярность. К тому же трудно представить человека, который в часы отдыха будет снова и снова пересматривать этот фильм, как можно было пересматривать «Синий бархат» или «Криминальное чтиво».

В отличие от Коэнов и Каро — Жене, Дэвид Кроненберг не смог закрепиться в качестве модного режиссера, сняв «Автокатастрофу», — на фильм возлагались особые надежды, но почти все посмотревшие признавали, что ждали большего. Чрезмерная раскрутка не пошла ленте на пользу: ранние работы Кроненберга были куда энергичнее.

Впрочем, одному из культовых режиссеров почти удалось перебраться в модные: речь идет, конечно, о Джиме Джармуше, снявшем «Мертвеца», фильм номер один в «психоделической» Москве. Однако демонстрация по телевидению лишила его аромата элитарности, отчего «Мертвец» так и остался любимым фильмом небольшой подгруппы многочисленных поклонников Кастанеды и Пелевина. Как говорил Нил Янг, «Джим, на твой фильм сбегутся все «плановые» округи». Так оно и получилось, но «плановые» такие люди — покурят, посмотрят, снова покурят, а потом закроют глаза и начнут музыку слушать.

От Джармуша естественно будет перейти к Trainspotting Дэнни Бойла, открывающего третью подгруппу культовых авторов: дебютантов. Конечно, на счету этого режиссера уже был один удачный фильм — «Мелкая могила», — но он был слишком мало известен, и потому для большинства зрителей именно Trainspotting стал первым фильмом Бойла. К сожалению, его случай схож с «Автокатастрофой» — реклама сформировала образ супермодного фильма, нового «Криминального чтива». Результат же в основном заинтересовал местных

джанки, и то временами отзывавшихся о фильме: «Да не братишки мне эти шотландские футболисты!» Вдобавок к специфической теме от фильма отпугивает чрезмерная моралистичность и потерянный во второй половине темп. Короче говоря, саундтрек был куда популярнее, чем сама лента.

Чего нельзя сказать про фильм «Ромео и Джульетта» Бэза Лурманна, даже в тряпичной копии впечатливший киноманскую молодежь и ставший лидером внеконкурсной программы ММКФ-97. Вместе с тем его культовость неизбежно была ограничена кругом «кислотной молодежи» — трудно представить себе, скажем, переводчика с английского тридцати пяти лет от роду, который пришел бы от этого фильма в восторг.

«От заката до рассвета», режиссер Роберт Родригес

Достойным претендентом на звание самого модного режиссера был Вонг Карвай: этот статус был завоеван им в 1996 году — сначала на Сочинском кинофестивале, а потом на Петербургском, но в Москве кассета «Чункинского экспресса» (с надписью «боевик-карате») была столь трудно обнаружима, что ее не всегда могли купить даже те, кто очень хотел. Более широкую известность Карвай приобрел после показа картины по телевидению, но, как я уже отмечал, телетрансляция скорее убивает модный фильм, чем способствует его модности.

Разумеется, можно долго еще перечислять картины, которые были в той или иной степени культовыми в прошедшие годы (отмечу только «Жизнь в забвении» Тома Ди Чилло, после выхода на лицензионной кассете ставшую вдруг суперпопулярной в «психоделической» Москве). Но, завершая обзор, хочется назвать единственный русский фильм, бывший по-настоящему модным в 1997 году. Разумеется, это «Брат» Алексея Балабанова, завоевавший популярность во многом благодаря хлестким и афористичным фразам и общей стилистике — питерской версии американского индепендента. На мой взгляд, «Брат» заметно проигрывает зарубежным аналогам — даже какому-нибудь «Что делать мертвецу в Денвере», не говоря уж о «Киллере» или «Леоне», — так что его популярность, видимо, следует объяснить прежде всего тем, что зритель соскучился по родному кино.

Было бы несправедливым не отметить все больше и больше входящее в моду «наше старое кино». Оно, впрочем, настолько разнообразно, что трудно выделить единого культового фаворита: одни по сотому разу смотрят «Место встречи...» (классический пример хитового кино!), другие — «Девчат», а третьи — «Падение Берлина».

Можно видеть, что список достаточно велик и представителен, но, вместе с тем, как и было заявлено, никто не может претендовать на звание «режиссера номер один» в 1996 — 1998 годы. Думается, что еще одно объяснение может быть связано с событиями, происходящими в российском обществе. Дело не только в том, что к середине 90-х Россия в том, что касалось репертуара (включая, разумеется, пиратское видео), окончательно интегрировалась в кинематографический Запад, — интервал между американской и русской премьерами сократился до нескольких месяцев или недель (или даже сменил знак: пираты показывают фильм раньше мировой премьеры). Тем самым сошла на нет некая запускаемая простым компенсаторным механизмом лихорадочная спешка. По моему мнению, главной причиной стало окончательное культурное размежевание, начавшееся еще в годы перестройки. Единый круг распался на множество кружков, граница раздела между которыми задается социальными, возрастными и другими факторами.

Потому реально на сегодняшний день существует ситуация многочисленных «фаворитов на час». У каждого из них есть небольшой отряд поклонников, который иногда увеличивается по численности, чтобы потом снова усохнуть. Собственно, именно это и называется «культовый режиссер» — и потому настоящий период может быть назван временем культовых режиссеров. Не случайно само слово «культовый» завоевало в последние годы такую же популярность,

как слово «постмодернизм» в начале 90-х[2]. Понемногу оно начинает означать все на свете, а это верный признак того, что через несколько лет оно выйдет из активного употребления, превратившись из рабочего термина в слово обыденного языка, наподобие какого-нибудь «сюрреализма»[3].

Однако, заметит проницательный читатель, все сказанное выше о «раздробленности» и «размежевании» не помешало Виктору Пелевину уже два года быть модным писателем в том самом смысле, в котором были модными Линч или Тарантино. Это действительно так, но «случай Пелевина» сигнализирует скорее о том, что литература снова перехватила у кино инициативу. Нетрудно видеть, что дело не в таланте Пелевина как таковом — его предыдущие вещи были не слабее (а, может быть, даже и лучше) «Чапаева и Пустоты», — просто изменившееся в очередной раз время потребовало возврата к ценностям застоя: литература снова должна стать главнейшим из искусств, а «Чапаев...» — занять место «Мастера и Маргариты». Если эта тенденция сохранится, то «новыми модными» станут режиссеры типа Тарковского или Феллини, нежно любимых в годы застоя.

Возможны, однако, и другие варианты. Появившиеся в Москве современные кинотеатры окончательно оторвут публику от видеоэкрана, и в моду войдут крупнобюджетные американские фильмы. Я не имею в виду, конечно, заурядные боевики вроде «Президентского самолета» или даже «Завтра не умрет никогда», но я бы не поручился, что оскаровские победители типа «Английского пациента» не зачаруют российских гуманитариев так же, как американских. Во всяком случае, в 1997 году ходить в кино стало снова модным, и, возможно, то, что последние фильмы Джона Ву, Роберта Родригеса, Люка Бессона и Жан-Пьера Жене стали дорогими суперпостановками, симптоматично. Может быть, эпоха культовового кино сменится эпохой кино хитового, а Голливуд и «Гомон» создадут декадентский (конец века все-таки) аналог Большого Стиля.

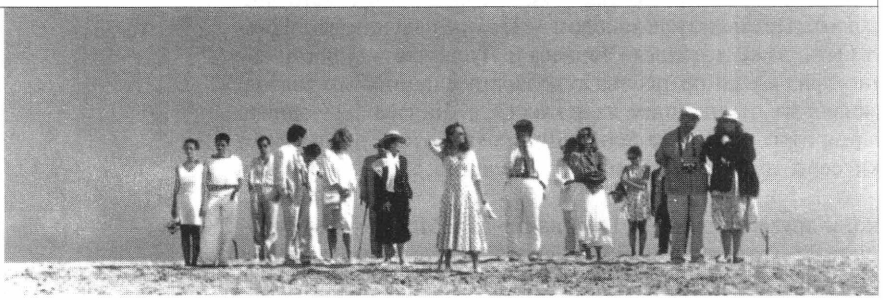
При счастливом стечении обстоятельств параллельно Большому Кино с «долби-стерео» будет некоторое время существовать культовое отечественное кино. Это, впрочем, зависит уже от местного кинопроизводства, прогнозировать которое еще труднее, чем Голливуд, Гонконг и Европу вместе взятых.

---

[2] Отвлекшись от писания статьи, я открыл номер журнала «Интернет» (№ 4) за прошлый год и сразу прочел (с 70) «Слово «культовый» употреблено здесь не потому, что сказать больше нечего, а потому, что это правда» (Антон Н о Борхесе)

[3] Единственным спасением для слова будет его переосмысление Так Станислав Ф Ростоцкий предлагает считать культовым фильм, популярный в строго определенном кругу — например, кругу молодых киноманов, задающих тон в прессе и кинематографическую моду в жизни Если подобная точка зрения (или любая другая столь же определенная) возобладает, то термин «культовость» снова обретет уже почти утраченный смысл На это, впрочем, мало надежд

К А Н Н - 9 8



«Вечность и день», режиссер Тео Ангелопулос

АНДРЕЙ ПЛАХОВ

Ужас перед историей

На предпоследнем Каннском фестивале XX века

Завсегдатаям Канна знакомо это немного грустное чувство. Пройдет месяц-другой после очередного Каннского фестиваля, схлынет пена экзальтированных ожиданий, волнений и страстей — и от огромной программы, всегда и всякий раз по-разному интересной, останется один, быть может, два фильма, о которых не перестаешь думать. Возможно, эти же фильмы останутся и в истории кино.

Напечатанная на бумаге, программа нынешнего фестиваля впечатляла и обещала компенсировать недостатки предыдущего, 50-го. Много говорилось и о том, что, в отличие от прошлогоднего с его ностальгически-юбилейной интонацией, 51-й фестиваль обращен в будущее, к кинематографу XX века. Для поддержки молодых кинематографистов был создан специальный Кинофонд, организован конкурс студенческих фильмов (его победителю гарантировали в будущем участие во «взрослом» Каннском фестивале), устроен прием, где председатель Большого жюри Мартин Скорсезе по-отечески общался с молодыми.

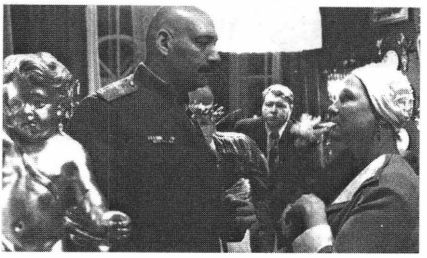
В отеческой роли выступил и художественный директор фестиваля Жиль Жакоб. Когда синий микроавтобус с надписью «Идиоты» (точно на таком же ездят герои одноименного фильма) подрулил к лестнице фестивального Дворца, свершилось невероятное: величественный и неприступный Жакоб самолично спустился с лестницы, чтобы приветствовать режиссера этой картины — сорокалетнего Ларса фон Триера. Такого Жакоб не делал даже для самых ярких голливудских звезд.

В противоположность нашумевшему киношлягеру фон Триера «Рассекая волны», «Идиоты» лишены мелодраматических подпорок. Нет здесь и известных актеров, а эксперименты, которые ведут герои, каждый «в поисках внутреннего идиота», разрушают все мыслимые табу, демонстрируют крайнюю степень психологической агрессии. Чтобы раскрепостить своих исполнителей и вдохновить их на сеанс группового секса, фон Триер в первый же день явился на съемочную площадку голым. Эпатаж для него не самоцель, а способ рассказать правду о человеке, который обретает гармонию с миром, лишь добровольно становясь «идиотом».

В качестве лидера «нового левого», «радикального», «идиосинкразического» кино фон Триер создал кинокомпанию по производству порнофильмов, а

также возглавил коллектив киноавторов под провокационным названием «Догма 95». Они подписали манифест, диктующий правила, по которым намерены теперь делать кино. Разумеется, антибуржуазное, но не повторяющее плачевный, по их мнению, опыт «новых волн». Спустя сорок лет после дебютов Годара и Трюффо, спустя тридцать после того, как майские радикалы 1968-го закрыли Каннский фестиваль, фон Триер эпатирует кинематографическую общественность в возрожденной цитадели буржуазности.

Кинематограф не должен быть индивидуальным — утверждается в «Догме» с восклицательным знаком! Сегодняшнее кино должно использовать «технологический ураган», делаться в цвете и на широком формате, но при этом не быть жанровым (никаких перестрелок), не уходить от актуальной жизни ни исторически, ни географически, воспроизводить реальность «здесь и теперь» на натуре, без фальшивых декораций и светофильтров, с помощью подвижной ручной камеры, и даже фамилии режиссера не должно стоять в титрах.

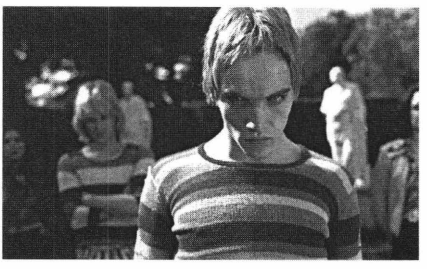


«Хрусталев, машину!», режиссер Алексей Герман

Именно так — как любительское home video — снял свой фильм «Семейный праздник» один из авторов триеровского манифеста Томас Винтерберг. И показал респектабельную семейку из хай-класса, которая собирается на юбилей отца. Первый же тост, который произносит старший сын, раскрывает подноготную семейной идиллии: выясняется, что отец совращал и растлевал собственных детей. Но дело не в этом банальном сюжетном повороте, а в том, с каким остервенелым сарказмом камера оптически деформирует, сознательно уродует всех без исключения персонажей.

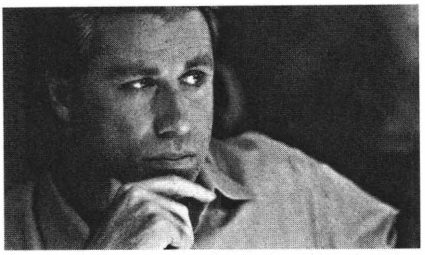
Сразу два (небывалый случай!) датских фильма в конкурсе с экстремальной четкостью обрисовали главный сюжет фестиваля. В прошлом году это было насилие, в нынешнем — уродство. Всевозможные freaks, то есть уроды — паралитики, шизофреники, извращенцы — оказались в центре внимания. И всюду, за исключением двух-трех слезливых мелодрам (типа австралийской «Станцуй под мою песню»), были изображены без всяких поправок на политкорректность. Символично прозвучало название показанной в «Двухнедельнике режиссеров» картины Алексея Балабанова «Про уродов и людей» — о пионерах петербургской порнографии. Кстати, это едва ли не единственный режиссер в нашем новорусском кино, которому близок антибуржуазный пафос. И не случайно фильмы Балабанова уже в третий раз участвуют в самом буржуазном из всех — Каннском фестивале.

Теперь отбросим неизбежно вторгающийся в наши рассуждения сюжет поколенческий и посмотрим на каннскую программу с точки зрения заявленных в ней художественных тенденций. Какие из них получили право быть представленными и какие были поддержаны решениями жюри? Ответ звучит парадоксально. Самый престижный фестиваль мира в этом году сделал ставку на респектабельные режиссерские имена. Однако именно этот акцент обнаружил, что казавшиеся вчера незыблемыми художественные репутации сегодня удается поддерживать только искусственным образом. Например, с помощью призов того же Каннского фестиваля.



«Бархатная золотая жила», режиссер Тодд Хэйнс

Несмотря на жест Жакоба, жюри проигнорировало



«Основные цвета», режиссер Майк Николс

выдающийся фильм фон Триера. Вообще, кроме Винтерберга (кость, брошенная молодежи), ни один из эпатажных режиссеров не был отмечен призами, даже второстепенными. Детей пустили поиграть, но игрушки дали отцам. На фестивале победила не «новейшая новая волна», а «папино кино», которое уже давно снимают некогда радикальные — политически и эстетически — режиссеры. Именно на этих проверенных мастеров старой школы, на погрязших в безжизненном академизме «священных коров» были ориентированы и сама конкурсная программа, и выбор победителей.

Символичным стало присуждение «Золотой пальмовой ветви» фильму «Вечность и день» Тео Ангелопулоса. «Греческий Вендерс» вот уже четверть века считается одним из гуру интеллектуального кино, к тому же с политическим месседжем. Из фильма в фильм он оплакивает невзгоды эмигрантов, беженцев, особенно детей. Параллельно он размышляет о трудной судьбе художника в современном мире, насыщает свои картины саморефлексиями. В последние годы сценарии ему пишет Тонино Гуэрра, у него играли звезды интеллектуального кино — Марчелло Мастроянни, Жанна Моро, Харви Кейтел и вот теперь Бруно Ганс, один из вендерсовских «ангелов». Как при таком благородном раскладе признать, что фильмы эти становятся все хуже и хуже, а последний удачный — «Пейзаж в тумане» — появился лет десять назад? «Вечность и день» содержит все, что нужно для успеха: умирающего писателя, албанского мальчика-беженца, приморские пейзажи в Салониках, бродячих музыкантов и даже революционный красный флаг. Все выспренно, фальшиво, вторично, литературно, претенциозно. Можно множить эпитеты, но зачем, раз фильм увенчан высшей наградой, которую жаждут получить все режиссеры мира?

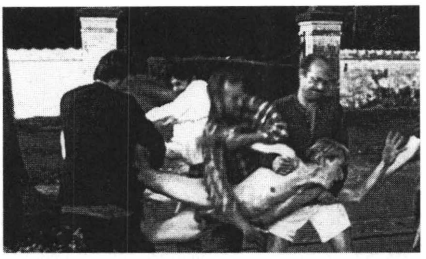
Это случилось еще и потому, что традиционный сюжет сложных отношений Канна с Голливудом, окрашенных смешанным чувством любви-ненависти, в этом году не особенно прозвучал. В конкурсе от США участвовали сравнительно малобюджетные картины, две из них — «Генри Фул» Хола Хартли и «Бархатная золотая жила» Тодда Хэйнса — даже были отмечены поощрительными призами. Новая работа Хартли позволяет занести и его, недавнего оригинала и маргинала, в реестр постепенно выдыхающихся мастеров «старой школы» со своими фирменными примочками и отсутствием свежего дыхания. Тодд Хэйнс тоже не создал ничего оригинального, но блестяще развернул на экране панораму бисексуального барочного стиля 70-х годов, вновь входящего в моду в эпоху пост-Версаче и пост-модернизма, теперь уже с законным дефисом.

«Семейный праздник», режиссер Томас Винтерберг

Картина будет неполной, если ничего не сказать про обрамление конкурса — показанные на открытии и закрытии фестиваля два блокбастера. Героем одного из них стал американский президент («Основные цвета» Майка Николса), героем другого — ящероподобный монстр («Годзилла» Роланда Эммериха). «Она больше, чем этот отель», — красовалась в течение всего фестиваля реклама «Годзиллы» над гостиницей «Карлтон», грозя раздавить ее вместе с поселившимися там звездами. Была выпущена даже специальная открытка с видом разрушенного «Карлтона». Однако если не множить осточертевшие разговоры

о пользе политкорректного лицемерия, о фильмах Николса и Эммериха как о событиях искусства сказать нечего.

Хотя формально Каннский фестиваль представляет не страны, а режиссеров (название страны-производительницы даже не указывается в каталоге), все знают, что Канн — это еще и арена соперничества национальных амбиций. Жиль Жакоб старается перевести этот опасно острый сюжет в более нейтральную культурную плоскость, сетуя на то, что не удалось раздобыть достойные фильмы из Африки, зато в трех регионах — Юго-Восточной Азии, Латинской Америке и Скандинавии — кино находится на подъеме. Но это мало кого убеждает.



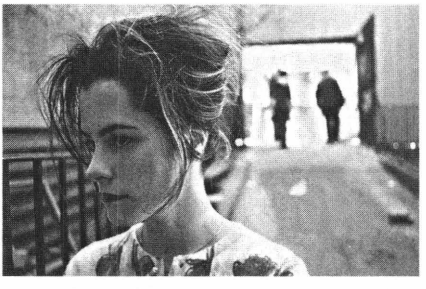
«Идиоты», режиссер Ларс фон Триер

Немцы, например, подсчитали, что за последние четыре года в каннском конкурсе было представлено по четыре фильма из Китая и Тайваня, три — из маленькой Дании. А вот из великой Германии с ее второй в мире медиаиндустрией — ни одного. Даже лесбийская еврейско-немецкая love story на фоне ужасов концлагерей была отвергнута в этом году Жилем Жакобом. Немцы смертельно обижены на заклятых друзей французов и требуют активнее лоббировать свои коммерческие фильмы, а не ждать новой волны «авторского» кино или появления «еще одного Фасбиндера». Директор Берлинского фестиваля Мориц де Хадельн пообещал жестоко отомстить Канну. «Возможно, мы должны снимать кино по-французски», — говорит Дитер Кослик, глава Киноинститута в Кёльне.

Обидно было и российским участникам фестиваля наблюдать негативный прием, который был оказан в Канне фильму Алексея Германа «Хрусталев, машину!». И это на фоне повышенных ожиданий после трех лет неучастия нашего кино в здешнем конкурсе. Одну из рецензий под названием «Машина проехала мимо Канна» кто-то предложил переименовать: «Канн проехал мимо машины». Версия, по которой выдающийся фильм Германа был не понят суетной фестивальной тусовкой, распространилась и в наших масс-медиа. В ней есть своя правда, но не вся.

Фильм Германа, сюжетно построенный, условно говоря, на «ужасах сталинизма», — это анти-Михалков с его «Утомленными солнцем». Не желая превращать Большую Историю в мелодраму, Герман идет против течения. И платит за это. Сегодня ведь и о Холокосте Спилберг делает сентиментальную сказку, а Роберто Бениньи — водевиль «Жизнь прекрасна», за который получает в Канне второй по значению Гран-при жюри.

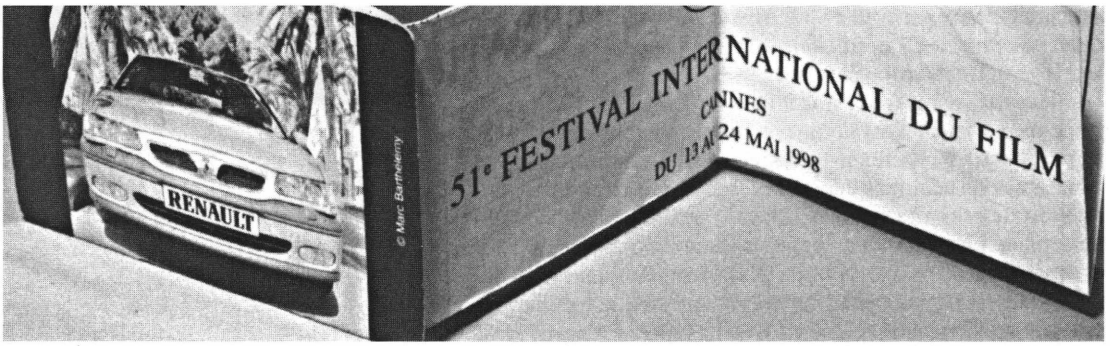
«Генри Фул», режиссер Хол Хартли



Человечество конца тысячелетия испытывает ужас перед исторической правдой. Оно предоставляет неисправимым радикалам копаться в столь же неисправимой природе человека. Само же предпочитает далекие от правды сказки об уродах и людях, разница между которыми, в сущности, весьма условна.

Л.КАРАХАН

Канн как типичный представитель



Вот уже несколько лет с глянцевой обложки складной программки Каннского фестиваля на всех его гостей и участников неумолимо надвигается самая престижная и дорогая модель фирмы Renault — Renault-Safrane. Она является не только официальной машиной фестиваля, но и признанным знаком буржуазного преуспеяния, делового и административного истеблишмента Франции.

Решение дизайнера достаточно агрессивно и красноречиво, чтобы выделить его на фоне привычного соседства фестивальных символов (будь то «ветвь», «лев» или «медведь») с товарной рекламой, усмотреть в нем нечто большее, чем простую экономическую необходимость: Канн, как видно, настаивает на том, в чем его обвиняют чаще всего, — на своей буржуазности.

Естественно, что всякий, кто не хочет прослыть замшелым консерватором, обречен изобличать каннскую буржуазность.

По сути, это ритуал. Такой же, как проход по каннской лестнице.

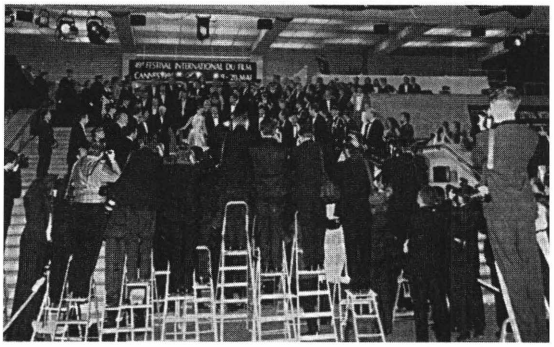
Кто-то любит ходить по лестнице, кто-то — изобличать буржуазность, большинство — и то, и другое. К примеру, подлинная королева каннского праздника Шэрон Стоун заявила журналистам, что в этом году привезла на фестиваль своего нового мужа только для того, чтобы показать ему «весь этот цирк». Свои сложности есть и у представителей бывшего соцлагеря: они еще не преодолели синдром «евроремонта», но буржуазное благополучие им тоже уже не по вкусу.

Однако так ли прост Канн, чтобы из года в год с самоубийственной настойчивостью подставлять критике самое уязвимое и больное? Ведь, делаясь все буржуазнее и буржуазнее и даже став по некоторым оценкам «самым буржуазным», «цитаделью буржуазности», Канн ничуть не утратил ни жизнеспособности, ни динамики, ни энергетики.

Что если знаменитая каннская буржуазность — лишь стиль, точнее — глобальная стилизация не очень скромного обаяния буржуазии, имиджевая игра, участником которой может стать любой, достаточно надеть специальную униформу — смокинг и бабочку? Стоит ли в таком случае игровой вызов ритуального ответа? Или этот ответ, всегда профанный (ибо спровоцирован игрой), есть также неотъемлемая часть большого аттракциона, супершоу для тех, кто любит поглазеть на «сладкую жизнь»? Уж очень похожи в фестивальном контексте самодовольный консерватор-буржуа и непримиримый обличитель-радикал на двойную карнавальную маску, которая является сезонным вестником и достается из сундука один раз в год: в мае.

Но карнавальный перевертыш, как известно, лишь пародия на реальность. Двойная каннская маска — не исключение. Она не самоценна. Она оттеняет, а

в чем-то, как и положено, облегчает реальную драму, в которой радикализм и консерватизм — диалектически связанные ипостаси единого целого и, по существу, *в равной степени буржуазны*. Ведь Канн в широком историческом смысле — знаковый продукт Нового времени, а оно уже не раз доказывало: нет и не может быть никакого радикализма (будь то Маркс или Маркузе), внеположного буржуазному индивидуализму, и всякое «против» есть необходимый фермент для неустанного самообновления и развития буржуазного «за».



Триумф на каннской лестнице

Май 68-го. Надпись на каннской лестнице: «Просмотры отменяются»

В Канне самое бурное и, пожалуй, единственное открытое проявление радикального «против» датировано 1968 годом. Именно тогда Жан-Люк Годар, Франсуа Трюффо, Луи Маль и другие на волне молодежной революции подняли бунт на каннском корабле. Но, как показало время, вовсе не для того, чтобы раз и навсегда потопить эту гнусную филистерскую посудину. Совсем наоборот: для того чтобы команда корабля, слегка подкорректировав курс, смогла еще более уверенно и победоносно держать прежнее направление. Недаром в 1993 году бунтарское прошлое не помешало Малю стать респектабельным председателем большого каннского жюри.

Прямым следствием бунта-68 принято считать рождение независимой программы «Двухнедельник режиссеров», задуманной как альтернатива главному, «снобскому» конкурсу. Однако чем дальше, тем больше идеологический разрыв между «главным» и «альтернативным» превращается в фикцию, одну из каннских декораций. Словно подчеркивая эту фиктивность, «главный» Канн уже давно включает в свою официальную программу картины с явной «альтернативной» маркировкой[1]. Да и что говорить о разрыве и конфронтации, если великий демиург большого каннского спектакля Жиль Жакоб нередко отдает в «Двухнедельник» то, что считает неподходящим для главного конкурса, фактически управляя «альтернативой», делая ее ручной.

Объявив открытый бой, каннские повстанцы 68-го на самом деле задали параметры игры, заложили основы масочного действа, или, в сегодняшних понятиях, виртуальной реальности. Сияющая буржуазная витрина становится в Канне все более ослепительной, а камни, которые летят в нее, все более тяжелыми, но каждый год история повторяется сначала, поскольку и витрина цела, и камней хоть отбавляй.

Классическое для буржуазной драмы противостояние во времени консерваторов и радикалов сохраняет свою актуальность. И Канн существует, ибо существует в русле этой драмы. Более того, представляет самые острые сущностные ее коллизии, и только поэтому удерживает статус фестиваля номер один. Однако реальная каннская драма уже давно протекает на глубине, не возмущая благочинного спокойствия фестивальных мероприятий и их железного распорядка. Ну разве что измажут кого-нибудь кремом. Все прочее поддается прогнозированию, дозированию и регулированию. Именно в этом смысле Канн проявляет сегодня свою подлинную высокую буржуазность и

[1] Только в этом году можно назвать такие фильмы, как «Розы на продажу» колумбийца Виктора Гавириа, «Дырка» тайваньца Цая Минляна, «Жизнь мечтающих ангелов» француза Эрика Зонка

соответствие современным социокультурным стандартам западной цивилизации.

В этом году можно говорить даже о своеобразном рекордном достижении в каннском регулировании. Только в каком-то уже совсем не зависящем от слу-

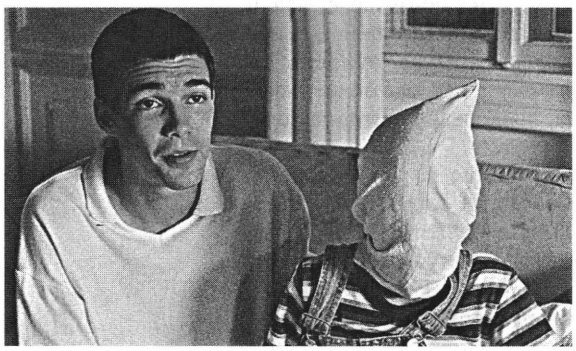
«Рассекая волны», режиссер Ларс фон Триер

чайностей пространстве бывает такое: Тео Ангелопулос, не получивший «Золотую пальмовую ветвь» за «Взгляд Улисса» в 95-м и обидевшийся за это на весь мир, особенно на счастливчика победителя Эмира Кустурицу («Андерграунд»), дождался-таки стопроцентной компенсации через два года и в 98-м получил «Пальму» за свой следующий не самый удачный фильм «Вечность и день».

Впрочем, если всерьез, прецедент Ангелопулоса важен не в ракурсе какого-то личного влияния на стабилизирующие фестивальные механизмы, а в контексте сквозного каннского конфликта, в развитии все той же базовой драмы буржуазного сознания.

Похоже, во второй половине 90-х высшие установки этого сознания, которым, в сущности, покорны все каннские жюри — будь во главе легкомысленная Изабель Аджани (1997) или идеологи-тяжеловесы Фрэнсис Форд Коппола (1996) и Мартин Скорсезе (1998), — заставляют соблюдать особую осторожность в движении и резко повышать запас прочности, стабильности при распределении призов.

Если проследить историю «Пальм» с начала 90-х, то нетрудно будет заметить, что в первой половине десятилетия драматическое развитие не требовало особого присмотра и бдительности. Радикалы-постмодернисты Дэвид Линч («Дикий сердцем», 1990), братья Коэн («Бартон Финк», 1991) стали и возмутителями каннского спокойствия, и официальными победителями большого кон-



«Забавные игры», режиссер Михаэль Ханеке

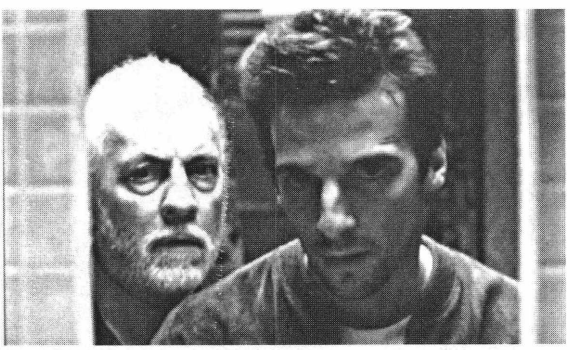
курса. Тормозные механизмы в эти годы практически бездействовали, ибо радикализм Линча и Коэнов — прежде всего эстетический и в этом смысле достаточно герметичный — не вызывал серьезного беспокойства за крепость основ. В 92-м эту крепость с полным художественным основанием подтвердила фундаментальная сага Билли Аугуста (его вторая «Пальма») по сценарию классика

Бергмана «Благие намерения». Благополучно прошел и 93-й. Главная награда была присуждена ex-aquo, что, конечно, не оптимально для полного буржуазного порядка. Но поскольку «Пальма» склонилась перед посланцами «третьих» стран — австралийкой Джейн Кэмпион («Пианино») и китайцем Ченом Кайге («Прощай, моя наложница»), — удвоенный приз лишь подчеркнул и без того удачно отыгранный расцвет эры политкорректности. Мало кого обеспокоило тогда, что в «Пианино» под покровом викторианской драмы таилась еще не вполне осознающая себя, но уже решительная и непреклонная маргинальность.

В 94-м последовал очевидный серьезный сбой в отлаженном каннском механизме. Почти увенчанного «Пальмой» заслуженного «мейнстримовца» Никиту Михалкова («Утомленные солнцем») вдруг вышиб из седла лихой ковбой — председатель жюри Клинт Иствуд. Патриотические чувства возобладали в нем над здоровыми буржуазными инстинктами, и «Пальма» ушла к выскочке американцу Квентину Тарантино, чье скандальное «Криминальное чтиво» в своем постмодернистском радикализме явно выходило далеко за рамки безобидных эстетических амбиций. Словно желая безошибочно компенсировать просчет, в 95-м Канн метнулся в сторону проверенных еще в 70 — 80-е годы геополитических ценностей: «Пальма» досталась балканской теме. Жертвой этой тактики как раз и стал Ангелопулос. Его «Взгляд Улисса» был взглядом на балканскую драму со стороны. Кустурица же говорил о ней полномочно, изнутри и даже из «подполья». Но в пылу «балканских» страстей удалось весьма эффективно вывести из игры самую радикальную картину конкурса — «Мертвеца» Джима Джармуша. Фильм, вскоре ставший культовым и во многом определивший развитие инфернальной патетики и некроромантизма 90-х.

В 96-м равновесие почти восстановилось: сенсационная триеровская апология неканонической веры, основанной на эротическом культе, «Рассекая волны» получила Гран-при (второй по значению приз), а «Пальму» — прекрасно разыгранная политкорректная и трогательная семейная драма Майка Ли «Секреты и обманы». Небольшой подстраховочный перебор проявился лишь в том, что приз за лучшую женскую роль получила не Эмили Уотсон, поразившая своей актерской органикой в фильме Триера, а Бренда Блетин из «Секретов и обманов» — за добротный профессионализм.

После недолгой стабилизации в 97-м грянула мощнейшая перегрузка. Испытание было тем более трудным, что вызов пришел откуда не ждали. Разного рода деструкции, игры с жанровыми фактурами и прочий арт-нигилизм в какой-то момент (в каннской истории его можно обозначить премьерой «Мертвеца») переросли в устойчивую «негативную» стратегию и уже отнюдь не лишенное пафоса и духовной претензии утверждение новой — с точки зрения христи-



«Убийца(ы)», режиссер Матье Кассовиц

анской — *Истины,* перевернутой *истинЫ.* Этот момент не был ни строго зафиксирован, ни всерьез осмыслен. Привычка к безболезненной интеграции «контркультуры» в официальную притупила бдительность, и никто не ожидал, что в окно, точнее — брешь, пробитую искателями потусторонних приключений под водительством проводника Никто (см. фильм «Мертвец»), рванет по-

тревоженное опрометчивыми выкликаниями не социальное (знакомое и управляемое цивилизацией), а абсолютное, метафизическое зло. С хвостом!

Именно чистая, не облаченная в форму общественных пороков экспансия зла, которую продемонстрировали в своих фильмах Михаэль Ханеке

«Семейный праздник»

(«Забавные игры») и Матье Кассовиц («Убийца(ы)»), повергла в шок каннскую публику. Прежде всего потому, что это не умещалось в сознании: ведь абсолютное зло — абстракция, образ, разве оно может быть реальностью? Недоумевали даже те, кто, существуя в пространстве русской литературной традиции, вполне могли бы припомнить, скажем, разговор Ивана Карамазова с чертом, который, конечно же, является у Достоевского художественным образом, но только не мифической, а самой что ни на есть физической реальности.

В своем строгом, как приговор, фильме Ханеке иронически остраняет именно всевозможные социальные мотивировки «забавных игр»: наркотики, алкоголизм, неблагополучная семья. Его герои, которые называют себя то Петром и Павлом, то Томом и Джерри и выполняют свою работу — лишают жизни, — не прерывая увлекательный «мефистофельский» разговор о проблемах гравитации и открытиях Кеплера, не должны вызывать никаких сомнений в своем происхождении.

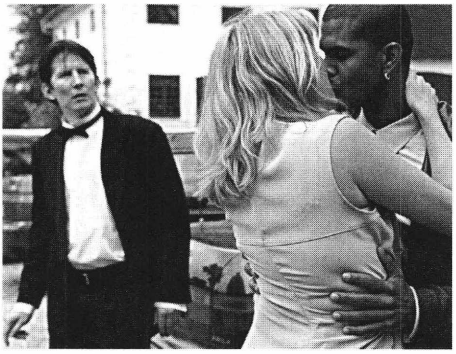
В более прямолинейном фильме Кассовица социальность присутствует довольно активно, особенно если иметь в виду чрезмерный в художественном отношении драматический акцент на губительной власти современного телевидения, но зато генеалогия главного героя — потомственного киллера — представлена без обиняков. Особенно в тот момент, когда из-под его плаща бьет мощный чушайчатый (поправка на модную рептильную архаику) хвост. Мишель Серро в роли господина Вагнéра блестяще играет отнюдь не мелкого беса, а куда более значительного и влиятельного субъекта зловещей иерархии. Не потому

«Идиоты», режиссер Ларс фон Триер

ли мать молодого героя с таким странным, почти гипнотическим воодушевлением отдает своего сына убийце Вагнéру в ученики? Ни у героев Ханеке, которых сами же юноши истребители вынуждены, посмеиваясь, учить предсмертным молитвам, ни у выжженных изнутри героев Кассовица фактически нет никакой защиты от накрывшего их зла, как нет ее и в жизни, которая уже давно

знает и культивирует лишь прагматичные, сублимированные формы духовного существования.

Канн не был бы Канном, если бы у него и в этой сложнейшей конкурсной ситуации 97-го не нашлось ободряющего решения. Хотя, надо признать, в этом



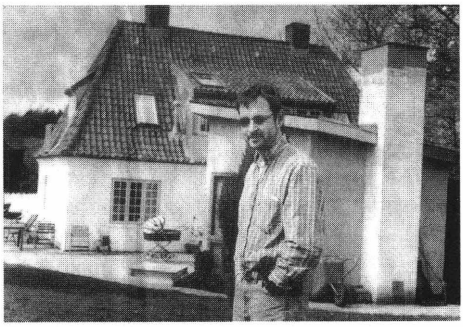
«Семейный праздник»

решении чувствовался и испуг, и некий перестраховочный максимализм. Ни единым призом не выделив фильмы Ханеке и Кассовица, жюри предпочло сделать вид, что их не существует вовсе. «Пальмы» же (по модели 93-го) ex-aquo ушли «третьим» странам — к японцу Сёхею Имамуре («Угорь») и к иранцу Аббасу Киаростами («Вкус черешни»): за очевидную апелляцию к вечным нравственным ценностям. Правда, в отличие от 93-го, в распределении высших наград 97-го ощущался благостный мотив: жюри не открыло новых имен, а рассчиталось с признанными мэтрами по совокупности их заслуг.

Наивно было бы полагать, что распределение призов почти по старому московскому принципу: «за гуманизм киноискусства и дружбу между народами» — смягчит остроту той духовной проблематики, которая в конце 90-х после долгого господства приоритетов социальной истории стала выходить на первый план. Одной радикальной угрозы, предупредительной встряски, конечно, не хватило для того, чтобы сразу отбить охоту к провокативным действиям в сфере актуального духовного поиска. Следовало опасаться новых радикальных приступов. И Канн-98 не обманул опасения.

Речь о фильмах «Семейный праздник» Томаса Винтерберга и «Идиоты» Ларса фон Триера. О режиссерах, представивших на нынешнем фестивале не только свои картины, но и манифест «Догма 95», который распространялся на фестивале вместе с рекламой к фильмам.

Знаменательно, что всегда выражавший пренебрежение к слову, дискурсу, «месседжу» фон Триер оказался в конце 90-х одним из главных авторов са-



Ларс фон Триер
в домашней обстановке

кральной стилизации. Об этом свидетельствуют десять кинематографических табу, которые «Догма» сводит воедино под заголовком «Клятва целомудрия». После съемок фильма «Семейный праздник» Винтерберг на страницах рекламного буклета принес даже нечто вроде покаяния в нарушении заповедей «Клятвы...»

Фон Триер не скрывает, что «Догма» копирует Библию[2]. Он пытается уверить других и увериться сам, что говорит о «кино и религии в одинаковых выражениях». Но при ближайшем рассмотрении острота и оригинальность «Догмы», конечно же, не в пафосе кинематографического обновления. Все заповеди «Клятвы целомудрия», в общем-то, не выходят за рамки хорошо известных принципов «документализма» и «жизни врасплох» — с поправкой на современные электронные средства фиксации изображения и звука. Подлинно же новое слово «Догмы» в откровенности, с которой этот манифест обнажает абсолютную трагическую невозможность обрести Слово как таковое, преодолеть в своих духовных устремлениях именно буржуазные предрассудки.

Как бы ни демонстрировал фон Триер общественности свою радикальную «инаковость», как бы ни нападал с помощью «Догмы» на обанкротившийся индивидуализм «новой волны», а по существу на индивидуализм буржуазный и «буржуазное понимание искусства», он остается добровольным пленником буржуазного рационализма и прагматизма. Веру он склонен воспринимать как род терапии, а исповедь как сеанс психоанализа: «Вы идете туда, чтобы рассказать о своих проблемах, и выходите, чувствуя себя несколько лучше». Мораль «идиотизма» (см. фильм «Идиоты»), которую фон Триер предлагает как избавление от буржуазной ограниченности, есть также лишь «оздоровительная» методика: поиск в себе «внутреннего идиота» и патологическое поведение в общественных местах должны, по замыслу фон Триера, способствовать решению конкретной задачи — освобождению от социальных комплексов. В общем-то, и в схватку с индивидуализмом фон Триер вступает как чистейший индивидуалист, желающий преодолеть прежде всего свои чудовищные фобии.

Демонстрируя «страстное» желание духовного обретения, и фон Триер, и «Догма» проявляют тягостную неспособность к нему, слом, надрыв в стремлении к цели и глубокую фрустрацию. Именно от этого надрыва и этой фрустрации пафос обретения Слова буквально на глазах и в «Догме», и на экране превращается в пафос профанации Слова, не очень убедительно прикрытый в новейших интервью фон Триера ссылками на его природное чувство юмора. Именно в угаре профанации фон Триер объявляет, что табу нужны только для того, чтобы их нарушать, призывает к потере контроля над собой, вакханалии, начинает заниматься порнографическим кинопроизводством и сам же уподобляет придуманную им в новом фильме технику морального оздоровления — технику «идиотизма» — гипнозу и эякуляции. «Догма» и фильмы «догматиков» Винтерберга, фон Триера прорастают антидогмой и, как результат, автоглумлением, издевательством над собственными высокими устремлениями. Не случайно в рекламных буклетах «Идиотов» и «Семейного праздника» предпринято столько полиграфических ухищрений, чтобы прозрачно намекнуть на прямую связь между «догматическими» декларациями и лукавым, то выглядывающим из-под завернутого угла страницы (у фон Триера), то проступающим как ее фон (у Винтерберга) символом «Догмы»: всевидящим оком в заду у свиньи.

Радикальный жест и внутренняя авторская драма в «Семейном празднике» Винтерберга несколько смягчены художественным остранением, сюжетикой, что, собственно, и позволило каннскому жюри дать этой картине специальный, самый незначительный, но все-таки приз. Хотя главные коллизии фильма легко выводят к характерному для «догматиков» сочетанию: с одной стороны — демонстративный, нарочитый вызов (за юбилейным столом вместо заздравного тоста сын вновь и вновь бросает своему буржуазному отцу-юбиляру обвинение в инцесте, повлекшем самоубийство сестры), с другой — отсутствие катарсиса, духовного обретения (бунтарь сын выглядит в финале не менее опустошенным, чем изобличенный отец-кровосмеситель). Момент разрядки для сына наступает лишь в состоянии физического обморока.

В фильме фон Триера «Идиоты», снятом почти как телевизионный репортаж и даже с вкраплениями (для чистоты жанра) интервью с героями, «догматические» проблемы представлены во всей их вызывающей наготе — в прямой

[2] Здесь и далее цитируются интервью Ларса фон Триера, которые будут опубликованы в одном из ближайших номеров журнала «Искусство кино»

трансляции. И потому фон Триер, будучи главной сенсацией Канна-98, не получил ничего. Не мог получить хотя бы в силу одной только финальной сцены, достойной по силе эмоционального воздействия войти во все кинохрестоматии.

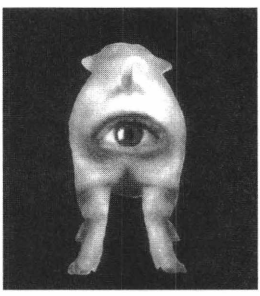
Главная героиня фильма Карен, случайно попавшая в группу молодых радикалов-«идиотов», неожиданно оказывается их способной ученицей. Только ей удается выполнить задачу максимум: утвердить практику «идиотизма» в повседневной жизни. Утвердить в своем собственном доме, кощунственно попирая абсолютную для нее самой и всей семьи трагедию — недавнюю смерть ее новорожденного ребенка. Вернувшись к себе после долгого пребывания в общине «идиотов», Карен встречает тяжелое молчание измученных родственников, как видно, уже отчаявшихся ее найти. Вместе со всеми она идет к завтраку, садится за стол и, взяв в рот торт, вдруг с болезненной, блаженной улыбкой начинает выцеживать его изо рта. Один раз, другой, и снова крем течет по лицу. Не выдержав, муж Карен дает ей пощечину. Словно дождавшись того, что, собственно, и должно было произойти, Карен поднимается и уходит. Теперь уже, очевидно, навсегда.

Фон Триер не был бы настоящим художником, если бы, следуя заданной концепции, использовал здесь, как, скажем, в «Рассекая волны», «авторские колокола» в небе и разрешил созданную им самим драматическую ситуацию в пользу спасительных, как ему кажется, «идиотизма» и бесконтрольности. И все-таки он сделал максимум возможного по законам искусства для того, чтобы настоять на своем: в финале картины он свел «идиотизм» и естественную нравственную реакцию в кромешный непреодолимый моральный тупик.

Канн ничего не дал выдающемуся фон Триеру и увенчал утешительной «Пальмой» натруженный гуманизм Ангелопулоса. Но именно в этом, как теперь принято говорить, непопулярном решении Канн и проявил свою неизбывную, здоровую силу. Нет, Канн не ослеп от ужаса перед радикальными экспериментами и не утратил способность различать художественные ценности по достоинству. Разве не поэтому, как пишет в своей статье А.Плахов, классический консерватор Жакоб спустился по красной лестнице — с вершины к основанию, чего никогда прежде не делал, — чтобы лично приветствовать записного радикала и нового кинокумира Ларса фон Триера?

Но Канну слишком хорошо известно, что сразу после церемонии закрытия начинается реальность, та большая жизненная драма, перед которой равны и Жакоб, и фон Триер. И Канн велик тем, что он всегда берет на себя за эту жизнь ту самую ответственность, от которой так хотел бы избавиться фон Триер: «Какое освобождение, какое приятное существование, когда не надо нести бремя ответственности за свое тело и жизнь!»

...Наверное, есть свой радикальный кайф в том, чтобы бросить вызов благоразумию и его постылым «бинарным оппозициям». Эдак отвязно поддержать примат «идиотизма» или утвердить чистейшую условность различий между уродами и людьми, как, скажем, в каннском фильме А.Балабанова. Но разве это освобождает от ответственности за разницу, за то, что она все-таки есть? И должна быть.



Эмблема «Догмы 95»

Осенью прошлого года в Санкт-Петербурге состоялся Второй конгресс писателей-фантастов. Среди его участников был Брюс Стерлинг — писатель с шумной славой, один из отцов-основателей движения киберпанк. Зрителям Стерлинг известен как автор сценария фильма «Джонни Мнемоник». А читателям он знаком как автор романа «Схизматрица», недавно изданного в России.

Термин «киберпанк» впервые употребил еще в конце 70-х редактор журнала «Азимов» Гарднер Дозуа.

Литература киберпанка возникла как реакция на научно-фантастический мейнстрим, превратившийся в «комфортное» чтиво. Сгруппировавшиеся вокруг фэнзина (самиздатской газетки) Стерлинга «Дешевая правда» писатели, по его словам, «пинками пробудили фантастику от спячки», заставив ее осмыслять новую реальность с помощью новой же формулы, основанной на киберпанке, биотехнологии и коммуникационных сетях. (Кстати, в этом кругу родился и термин «киберпространство» — графическое представление данных, хранящихся в памяти персональных компьютеров, связанных в общую сеть. Философской интерпретации этого феномена посвящено эссе Славоя Жижека, опубликованное в «Искусстве кино», № 1, 2 за этот год.)

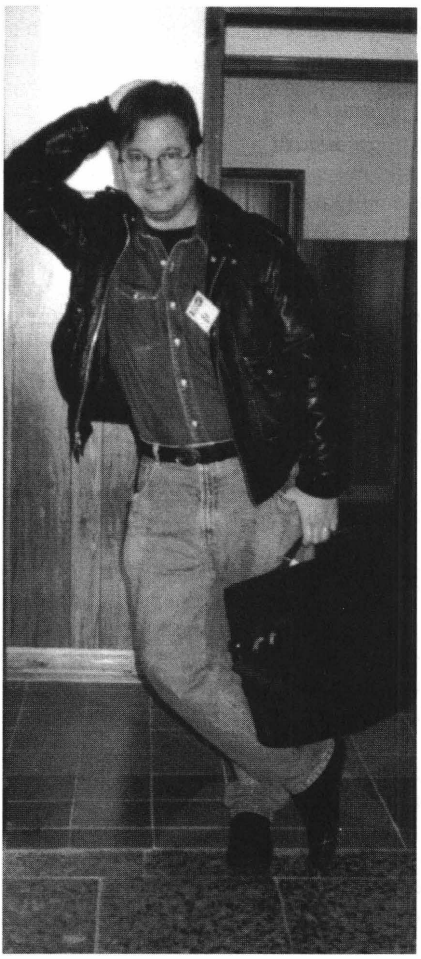
Топос киберпанка — «система», тоталитарный режим или промышленная корпорация, которая превращает обывателя в свою частицу, проникая в его тело и заменяя его органы всевозможными протезами.

Литературный киберпанк был подхвачен «практикующими» субкультурными группами, органично чувствующими себя в киберпространстве, — хакерами, крэкерами, киферами и проч., благодаря которым Брюс Стерлинг, Уильям Гибсон, Том Мэдокс стали культовыми фигурами, а словечко «киберпанк», которое, как сказал Гарднер Дозуа, он подцепил где-то на улице, туда и вернулось.

В подборке материалов, посвященных киберпанку, мы публикуем статью Брюса Стерлинга об истории и современном состоянии этого движения, эксклюзивное интервью с ним и анализ одного из классических произведений киберпанка — фильма Blade Runner («Бегущий по лезвию бритвы») Ридли Скотта.

БРЮС СТЕРЛИНГ

Киберпанк в 90-е



Брюс Стерлинг

Мне хотелось бы поговорить о киберпанке — не том киберпанке, который является синонимом компьютерного нарушителя, а о том, что представляет собой литературное движение.

Много лет назад, суровой зимой 1985 года (тогда, до эпохи озоновых дыр, у нас все зимы были суровыми) в журнале Interzone, № 14 появилась статья под заголовком «Новая научная фантастика». То был первый манифест движения киберпанк. В статье содержался анализ истории кино и основополагающих принципов жанра sci-fi, до тех пор этого слова мир не знал. Сам же киберпанк проник в один малотиражный британский журнал под псевдонимом «новая научная фантастика», и вот теперь, к радости горстки посвященных, добрался до высот издания с цветной обложкой. Прекрасное место для старта манифеста.

А теперь сравним это скромное появление со статьей моего друга и коллеги мистера Льюиса Шайнера «Признания экс-киберпанка», опубликованной 7 января 1991 года в «Нью-Йорк таймс» и представляющей собой другую скромную попытку одного из тех, кто стоял у колыбели движения, объявить киберпанк мертвым.

Это весьма характерный для парадоксального течения жизни киберпанка казус. Обвал, вызванный криком в горах, невозможно остановить голыми руками одиночки даже в присутствии миллионов зевак.

Прежде чем обрести свое удобоваримое обозначение и мрачноватую репутацию, киберпанк был простодушным и благородным достоянием улицы, анархичным и доморощенным носителем морали гаражно-панковой музыки 70-х. Пропагандистская киберпанковская листовка «Дешевая правда» (ДП) выдавалась бесплатно каждому желающему. «Дешевая правда» никогда не боролась за свои авторские права, активно поощрялось ее пиратское фотокопирование.

Авторы этой газетенки всегда выступали под псевдонимами — в честной эгалитаристской попытке избежать какого бы то ни было культа личностей или тусовочности. «Дешевая правда» нелицеприятно высмеивала всевозможных новоявленных гуру. Что же касается требований к научной фантастике, то здесь ДП ограничивалась тремя параметрами: она должна была быть «хорошей», «живой» и «читабельной» Но применительно к практике эти качества обнаружили нечто непредвиденное. Дым над полем битвы сокрыл многое, что происходило в те времена.

ДП добилась довольно сомнительного успеха. Мы во всеуслышание заявляли, например, что писатели-фантасты должны «работать гораздо усерднее» и «вышибить из себя все устаревшее дерьмо». Многие только потому охотно согласились с этими предписаниями, что сочли, что они относятся не к ним, а к кому-то другому.

Снобистские лозунги вроде «концентрации воображения» или «технологического письма» нашли еще меньше сочувствия.

Борьба за качество практически не затронула никого, кроме молодняка ДП, готового перенимать знания. Но культурный ландшафт изменился, и все пошло по-иному. Честное «технологическое письмо» в 50-х вдохновляло, но вносило беспокойство в умы, а в 80-е, в эпоху хай-тек, означало уже «экстази» и «страх». Киберпанк был «странным», и это затуманивало исходную простоту его теории и практики.

Когда «писатели киберпанка» стали приобретать дурную славу, идейные основы его, простые и доступные каждому, потерялись во мраке. Киберпанк стал культом. Даже современники родоначальников, симпатизировавшие риторике ДП, утратили теперь веру в него — просто потому, что киберпанки сами превратились в гуру жанра.

Очень немногое нужно, чтобы превратиться в гуру жанра. Просто как перевернуться в постели. Только вот вопрос: многого ли добьешься этим действием? Хоть башку себе сверни, но кто нынче будет верить гуру? ДП никогда им не верила. Но так или иначе очень скоро ей пришел конец. Она наступила на собственные грабли. В 1986 году ее не стало.

Хотелось бы, чтобы ее судьба послужила кому-то уроком. Только вряд ли это случится.

Рукер, Шайнер, Стерлинг, Ширли и Гибсон тем не менее остаются киберпанками на веки вечные. И это слово будет начертано на наших пяти могильных камнях.

В свете сказанного понятие «киберпанк» означает просто «все, что пишут киберпанки». А пишут они много чего разного. У меня, к примеру, склонность к историческим фантазиям, мы с Шайнером пишем мейнстримовые романы и мистерии. Ширли пишет хорроры. Рукер в последний раз был замечен где-то в районе Полой Земли. Уильям Гибсон, как ни удивительно, взялся за смешные рассказы. Все это ничего не значит. Киберпанк не умрет, пока жив хоть один из нас. А это займет некоторое время.

Расположенность ДП к открытым принципам принесла движению киберпанк сомнительную пользу, даже когда оно нашло крышу под обложкой красочного журнала. Может, сами принципы были слишком расплывчаты и абстрактны — особенно по сравнению с быстро усваиваемыми ходовыми символами, вроде косух, черных кожаных джинсов и амфетамина. Но даже теперь не поздно предложить конкретный пример настоящего киберпанковского Weltanschauung'а в действии.

Возьмем «Франкенштейна» Мэри Шелли — этот неистощимый источник тем для научной фантастики. С точки зрения киберпанка, «Франкенштейн» — это «гуманистическая» фантастика. Он основан на романтической идее, что существуют Вещи, Которые Человеку Знать Не Следует. Они трансцендентны пониманию смертного и относятся к области божественной воли. Hubris (высокое тщеславие) должно найти nemesis (возмездие) — такова природа нашей Вселенной. Доктор Франкенштейн нарушает запретную зону, совершая грех против человеческой души, и, как все помнят, не уходит от возмездия — гибнет от руки своего же творения, Чудовища.

А вот вам киберпанковская версия «Франкенштейна». У нас Чудовище стало бы реализацией группового проекта некоей глобальной корпорации. Оно наведет шороху, и жертвами станут скорее всего случайно попавшиеся ему под руку люди. Но когда он все это сотворит, ему не позволят отправиться на Северный полюс, цитируя байроновские строки. Монстры киберпанка так просто не пропадают. Они плодятся на улицах. Становятся нашими соседями. Очень даже вероятно, что и мы — это они. Они самотиражируются, подчиняясь новым генетическим закономерностям в тысячах экземпляров. Вскоре они займут все должности в ночных забегаловках.

В соответствии с моральным кодексом киберпанка мы «уже» знаем Вещи, Которые Человеку Знать Не Следует. Наши «прародители» уже их знали. Роберт Оппенгеймер в своем Лос-Аламосе стал Разрушителем Миров задолго до того, как мы вышли на авансцену истории. Согласно киберпанку, сама идея существования священных запретов человеческому деянию есть иллюзия и обман. Нет никаких пределов для защиты нас от нас самих.

Наше место во Вселенной изначально случайно. Мы слабы и смертны, но не по божественной воле, просто так сложилось. И это нас до крайности не удовлетворяет. Не потому, что мы тоскуем о покровительстве Божества, но только потому, что, если взглянуть беспристрастным оком, человеческое страдание по сути вечно. Удел человеческий может быть изменен, и будет изменен, и меняется; вопрос только в том, как и до какого предела.

Этот «антигуманистический» подход в киберпанке не есть лишь некий литературный субститут для эпатажа мещан, это объективный факт культуры конца XX века. Киберпанк не изобрел эту ситуацию, он только отразил ее.

Мы привыкли сегодня быть свидетелями того, как университетские умы выдвигают жуткие радикальные идеи, изобретая нанотехнологии, искусственный интеллект, погружение в анабиоз, перезагружая мозг... Самые дикие идеи рождаются в академических кабинетах, где всяк, кому не лень, готов поставить на уши всю Вселенную. Негодование моралистов не приносит никаких плодов: придумай кто-нибудь чудодейственное снадобье, которое увеличит отмеренный нам Господом земной срок до сотни лет, папа римский первым станет в очередь за ним.

Мы уже живем на фоне изо дня в день совершаемых отчаянных поступков, имеющих непредсказуемые последствия для всего мира. Население Земли с 70-х годов увеличилось вдвое, естественное окружение, сопровождавшее человечество с момента его зарождения, превращается в реликт.

Мы отучились отказываться от чего-либо по нравственным основаниям. Мы — общество, которое не способно даже отойти от пропасти, которой нам угрожают героин и водородная бомба. Мы — культура, которой нравится играть с огнем вопреки инстинкту самосохранения. Почуяв запах денег, мы сметаем на своем пути все барьеры. Гуляющие по улицам трупы (плод фантазии Мэри Шелли) — детские игрушки по сравнению с тем, что творится в палатах интенсивной терапии.

Сама человеческая мысль в своей невероятной ипостаси компьютерных программ сегодня тиражируется и становится товаром. Даже содержимое наших мозгов не является более сокровенным; напротив, человеческий мозг — первейшая цель постоянно набирающего обороты исследования. И к черту все онтологические и духовные проблемы. Представление о том, что в этих условиях Человеческая Природа непременно подчинит себе Большую Машину, — просто глупость.

Все, что могут сделать в лаборатории с крысой, могут сделать и с человеком. И мы все больше и больше можем сделать с крысой. Об этом страшно думать, но это правда. И она никуда не денется, если закрыть глаза.

«Это» и есть киберпанк.

И это, я надеюсь, объясняет, почему расхожая фантастика с приключениями парней в черной коже к нему не относится. Льюис Шайнер сбился с ног, разбираясь с писателями, которые пытаются пропихнуть свои стрелялки и шумелки в раздел киберпанковской литературы. «Этой фигни достаточно в видеоиграх и киношных блокбастерах», — жалуется он на страницах «Нью-Йорк таймс». Убеждения и принципы самого Шайнера ни на микрон не изменились со времен зари киберпанка, но то, что народ в массе своей пытается выдать за киберпанк, не имеет к нему никакого отношения.

Мне самому приятно уже то, что становится все труднее, состряпав убогую книжонку и написав на ее титуле «Киберпанк», надеяться вывести ее в бестселлеры. Раз термин «киберпанк» в среде придурков дискредитирован, каждому придется спасаться самому. Но для пронырливых выскочить из этой ситуации будет нетрудно.

Есть еще один важный момент, который необходимо отметить для правильного понимания киберпанка. Как и «новая волна» до него, киберпанк был голо-

сом богемы. Он пришел из подполья, с периферии, от молодых, энергичных и неподкупных. Он пришел от людей, которые не знали границ и отказывались признавать границы, установленные обычаем и привычкой.

Научная фантастика в очень незначительной степени была затронута богемой, и люди богемы имели мало общего с фантастикой, но их сближение плодотворно. Sci-fi как жанр даже в своих самых общедоступных формах — это культурное подполье. Влияние sci-fi на широкую публику, как и неоднозначное влияние битников, хиппи и панков, тщательно ограничивается. Научная фантастика, как и богема, — полезное место пребывания широкого круга людей, чьи идеи и поступки могут благодаря этому контролироваться без риска быть немедленно превращенными в общую практику. Богема выполняла эту функцию с самого своего зарождения в период промышленной революции, и мудрость такой политики нельзя недооценить. Многие странные идеи так и остались странными, а когда человек богемы приходит к власти, это зрелище вызывает слезы. Одно дело Жюль Верн в качестве автора приключенческих романов, президент Верн, генерал Верн или папа Верн — совсем другое.

Киберпанк тоже был голосом богемы — богемы 80-х. Техносоциальные перемены в современном обществе не могли не повлиять на контркультуру. Киберпанк был литературным воплощением этого феномена. И феномен продолжает расширять свои границы. Коммуникационные технологии, в частности, становятся гораздо менее почитаемыми, все чаще попадая в руки людей, которых вы вряд ли осмелились бы представить собственной бабушке.

Но сегодня, надо признать, киберпанки, ветераны sci-fi, перешагнувшие сорокалетний рубеж, терпеливо шлифуя свое мастерство и получая гонорары, вышли из богемного подполья. Это тоже вещь необыкновенная, касательно богемы — естественная цена успеха. При свете дня подполье вступает в конфликт с самим собой. Респектабельность предполагает не только почтение, она «упаковывает». Вот почему киберпанк ныне мертвее, чем готов признать Шайнер.

Время и судьба милостиво обходились с киберпанком, но и они подвержены переменам. Стержневой доктриной в теории движения киберпанк была «визионерская интенсивность». Но она была присуща только тем ранним работам, когда киберпанк порождал действительно взрывные, галлюцинотропные вещи, от которых только щепки летели во все стороны. В более поздних произведениях ветеранов наблюдается ужесточение сюжетостроения, более четкая обрисовка характеров, более утонченное письмо, больше «серьезного и проницательного прогнозирования». И гораздо меньше спонтанности и безумия. Обстановка все заметнее делается похожей на окружающую нас сегодня среду и теряет ранее присущую ей барочную прихотливость неприрученной фантазии; круг вопросов до жути напоминает стандартную средневозрастную проблематику. Само по себе, может, это и великолепно, но где та воинственность, которую привнес в научную фантастику киберпанк? Она ушла, будто ее и не бывало.

Тем не менее научная фантастика еще жива, еще открыта для нововведений, еще развивается. И богема никуда не делась. Она, как и sci-fi, всегда в моде. Как sci-fi, богема стара. Стара, как индустриальное общество, частью которого они обе являются. Кибернетическая богема — явление совсем не странное; когда кибербогема объявляет о своей абсолютной новизне, она вольно или невольно обманывает себя, просто потому что не знает жизни.

Киберпанки пишут об экстази и полетах в киберпространстве, а Жюль Верн писал об экстазе и полетах на воздушном шаре. И если отрешиться от исторических деталей, сразу убедишься, что речь идет об одном и том же.

Разумеется, Жюль Верн — великий писатель, и его издают до сих пор, а киберпанку уже вынесли смертный приговор. Хотя, по правде сказать, Верн угадал в будущем очень немногое, так что в этом он с киберпанком на равных. Жюль Верн закончил дни как богатый и знаменитый чудак в городском управлении Амьена. Бывает и хуже.

По мере того как практикующие киберпанки погрязают в поисках легитимизации, все труднее делать вид, что некогда киберпанк был чем-то монструозным, и думать, как дошел он до жизни такой. Впрочем, мне могут возразить, что аналогия с Жюлем Верном в случае киберпанка неправомерна. Могут, к примеру, сказать, что французский писатель был добрым малым, который любил

свою мамочку, а варвары-киберпанки с их антигуманным пафосом выступают в пользу наркотиков, анархии, генной инженерии и разрушения всего святого.

Это возражение некорректно. Капитан Немо был техноанархотеррористом. В 1848 году Жюль Верн, когда улицы Парижа кишели трупами, сочинял радикалистские памфлеты. Несмотря на все это, его считают викторианским оптимистом (что сомнительно для тех, кто читал его романы), а киберпанков нередко объявляют нигилистами. Почему? Все дело, на мой взгляд, в смене эпох.

В киберпанке много мрака, но это честный мрак. Есть экстази, но есть и страх. Пока я пишу эти строки, одним глазом поглядывая в телевизор, я слышу, как в американском Сенате идут дебаты о военных расходах. А за ними стоят горящие города, толпы людей, пораженных новейшим оружием, солдаты, корчащиеся в конвульсиях после химической атаки.

Нынешнее поколение станет свидетелем маниакальных затрат и тупой беспечности в грандиозных масштабах. Нам сильно повезет, если мы не слишком пострадаем от уже совершенных ошибок против природы; нам просто чертовски повезет, если мы не увидим по телевизору, как гибнут десятки миллионов людей, пока мы у себя на Западе мирно жуем чизбургеры. И все это не плод пустого богемного воображения — это свидетельство о состоянии действительности, которое легко подтвердит каждый, кому хватает мужества смотреть правде в глаза.

Эти перспективы не могут не влиять на наше сознание и наши поступки, и если писатели закрывают на них глаза, то могут называть себя затейниками, но пусть не зовутся научными фантастами. А киберпанки — настоящие писатели-фантасты, а не представители какого-то «поджанра». Мы заслужили этот титул и не позволим лишить нас его.

Но 90-е годы не будут принадлежать киберпанку. Мы будем жить и работать, но мы уже не Движение, мы даже уже не «мы». 90-е будут принадлежать новому поколению, тем, кто вырос в 80-е. Вся власть и весь успех выпадут на долю подполья 90-х. Я не знаю этих людей, но знаю, что они есть. Становитесь на ножки, ловите день. Пусть щепки летят во все стороны. Да будет так, так и должно быть. Это может быть так. Я знаю. Я там был.

Перевод с английского Нины Цыркун

От редакции

Публикуя эту статью из Интернета, мы надеемся, что Брюс Стерлинг не изменил (как и декларирует) идеалам «Дешевой правды», поощрявшей перепечатки своих материалов, и не будет в претензии за ее, статьи, некоммерческое использование.

БРЮС СТЕРЛИНГ:

«Наше «новое слово» — это только лишь слово»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ АНЖЕЛИКА АРТЮХ

«Джони Мнемоник», режиссер Роберт Лонго

Анжелика Артюх. В последнее время говорят о закате киберпанка...

Брюс Стерлинг. Время киберпанка — 80-е. Он возник как «новая волна», как контрдвижение, своего рода «негатив» того, что происходило в фантастике в 60-е. Теперь и мы далеко не молоды. Теперь время и нашей «волны» уже в прошлом. Тем не менее мы до сих пор пишем хорошие книжки, которые можно читать. Нельзя держать в тайне слова, выражающие дух нашего движения. Оно должно было рано или поздно оказаться манифестированным и вступить в силу в каждой стране. Однако то, что мы называем нашим «новым словом», — это только лишь слово. Точнее, миллионы слов. Мы как писатели должны быть хозяевами слов, а не их жертвами. Например, Санкт-Петербург имеет огромное количество художественных течений: неоакадемизм, некрореализм, новые композиторы... Все они так или иначе себя манифестируют. И словесное должно иметь свою нишу.

Анжелика Артюх. Но в отличие от перечисленных течений, киберпанк тотально повлиял на культурную идеологию. Возьмем хотя бы процессы, происходящие в современном американском фантастическом кино...

Брюс Стерлинг. Я знаю многих, кто занимается кино и, в частности, компьютерными эффектами и компьютерной графикой. Безусловно, в их продукции можно найти огромное количество заимствований из киберпанка. Но эти люди и должны быть поклонниками киберпанка — ведь он культивирует высокие технологии. Большинство из них любят читать фантастику и переносят в кино ее сюжеты и идеологию. Сегодня — время зрелищного кино (почти как во времена Мельеса), доминируют спецэффекты.

Анжелика Артюх. «Джонни Мнемоник» Роберта Лонго, основанный на рассказе вашего друга и коллеги Уильяма Гибсона, считается одним из первых непосредственных выступлений киберпанка в кино...

Брюс Стерлинг. Это интересный фильм. Но было бы лучше, если бы он вышел в начале 80-х, сразу после написания рассказа. Не случись это так поздно, фильм Лонго мог бы произвести по-настоящему взрывной эффект. К тому времени как «Джонни Мнемоник» был снят, кино уже переняло многие идеи Гибсона, поэтому никто особенно не обратил на этот фильм внимания.

Анжелика Артюх. Какие американские картины, имеющие отношение к киберпанку, популярны сегодня?

Брюс Стерлинг. Существует целый поток фильмов о компьютерной сети, хакерах, всякого рода компьютерных террористах и взломщиках, сражающихся с полицией. Как правило, это фильмы среднего бюджета. Они используют элементы киберпанка, и их сюжеты просты, типа того, что ужасные хакеры выводят из строя аэропорты (по модели «Крепкого орешка-2»). Лично мне по душе старая «Аэлита, покорительница Марса» и ее потрясающий футуристический дизайн. Люблю фильмы, в которых никто не умирает. В Америке сейчас таких не стало. В целом я не считаю нынешние американские научно-фантастические фильмы по-настоящему впечатляющими и зрелищными. К примеру, динозавры Спилберга — на них, конечно, интересно смотреть, но сюжет фильма, его характеры примитивны, они не трогают воображение. Сегодня сама компьютерная графика кажется более впечатляющей, чем все остальное, в ней по крайней мере жива работа мысли.

Анжелика Артюх. Каким вы как футуролог видите будущее киберкино?

Брюс Стерлинг. Кино будет больше зависеть от технологий, компьютерной и силиконовой графики. Производство подешевеет. Вообще это интересный вопрос — во что преобразят кино дешевые технологии. Голливуд как имиджмейкер получит серьезный удар, и в первую очередь его старая централизованная и засекреченная система создания образов. Голливуд будет продолжать существовать еще долгое время, возможно, даже останется во главе игры, но большая часть денег вольется в развитие и использование технологий. Вопрос в том, что станется с теми, кто невосприимчив к технологическим инновациям.

Анжелика Артюх. Вы неоднократно писали в соавторстве с Уильямом Гибсоном. Вы с ним по-прежнему партнеры?

Брюс Стерлинг. Я очень тесно общаюсь с Гибсоном, мы хорошие друзья. Сейчас через Интернет активно обсуждаем главы новой книги, действие которой перекинется в XXI век.

Анжелика Артюх. Но вы, в отличие от Гибсона, не пишете для кино...

Брюс Стерлинг. Меня интересует область воображения, фантазии, но мне совершенно не хочется иметь дело с коллективным творчеством и бюрократией. Фильм стоит около 30 миллионов долларов — это бюджет маленького города. Но я фантаст, а не мэр, мне неинтересно думать про деньги. У меня есть огромное количество вещей, которые подошли бы для кино в случае, если бы нашлись деньги. Но пока не представилось такой возможности.

Анжелика Артюх. Вернемся к киберпанку. Можно ли назвать его типично американским явлением?

Брюс Стерлинг. То, что киберпанк — американский феномен, я не буду отрицать. Даже несмотря на то, что Гибсон — канадец, что Пэт Кэдиган эмигрировала в Европу и сейчас живет в Лондоне. Но главные представители киберпанка все же тесно связаны с Америкой.

Анжелика Артюх. Шестидесятники рассматривали искусственный разум через призму теологии. Здесь можно вспомнить создателя кибернетики Норберта Винера или писателя-фантаста Филиппа Дика... Если виртуальная реальность — мир, а компьютер ее творец, то что остается Богу?

Брюс Стерлинг. Я в эту тему особенно не углублялся, но если на то пошло, религия — особый вид виртуальной реальности. Деньги также вид виртуальной реальности. Я не считаю себя религиозным человеком. Это отражается в моих работах.

Анжелика Артюх. Как вы думаете, эволюция человечества закончилась или просто перешла в стадию искусственной реальности и киберсистемы?

Брюс Стерлинг. Трудный вопрос. Если вы имеете в виду эволюцию как эволюцию природы, то здесь не наблюдается особой активности, за исключением демографической. У вас нет детей — значит, вы изначально не втянуты в эволюцию. Нации с низким уровнем рождаемости уже через каких-нибудь пару веков сойдут на нет. Я подозреваю, что постепенно произойдет то, что можно назвать исчезновением условий для человеческого обитания. Сегодня все больше людей демонстрируют «постчеловеческие» способности. Их природа скорее техническая. Например, бодибилдинг: люди пытаются сделать себя более сильны-

ми, пользуясь методами науки и технологий (гормонами, химическими веществами, тренажерами). Мы можем говорить о действительно «беспрецедентных» телах, которых до сего времени планета не знала. Я расцениваю это как желание расширить границы человеческих возможностей. Люди готовы пользоваться любой технологией (легальной и нелегальной), которая могла бы сделать их сильнее. И до тех пор пока технология будет развиваться, они будут это делать.

Анжелика Артюх. Как известно, Гибсон предпочитает иметь дело с атрибутами хай-тека лишь в воображаемом мире собственных книг, а вам, скажем, доводилось «летать» в виртуальном шлеме?

Брюс Стерлинг. Не один раз! Это очень интересная вещь. Эффект такой, будто засовываешь голову в телевизор. Немного дезориентирует, но впечатляет до тех пор, пока не начинаешь делать это ежедневно.

Анжелика Артюх. Каким вам представляется будущее виртуальной реальности?

Брюс Стерлинг. Она выживет и станет развиваться прежде всего там, где крутятся бешеные деньги, — в военной промышленности. Ее значение для науки будет гораздо существеннее, нежели для поп-культуры, слишком примитивно с ней обращающейся.

Анжелика Артюх. Какое качество путешествий вы предпочитаете — Интернет или физическое перемещение?

Брюс Стерлинг. Каждое из них имеет свои преимущества. Возможно, я и не прилетел бы в Санкт-Петербург без предварительных путешествий по Интернету: со многими я познакомился через Интернет. Интернет — это место моего ежедневного образования, постоянных дискуссий с коллегами, сумасшедшей активности и журналистской деятельности. Правда, если бы меня спросили, чему бы я скорее принес себя в жертву, то все же физическому перемещению.

Анжелика Артюх. Ваш предыдущий визит в Россию был связан с Москвой...

Брюс Стерлинг. Я был в Москве в течение двух недель. Это настоящий «гибсоновский» город — напоминает место действия романов Уильяма Гибсона. Cyberpunk-town! Мне было крайне интересно наблюдать за тем, что называется столкновением общества и технологии. Мне кажется, Москва и Петербург, где люди имеют необычайно разные технологические и коммерческие возможности, демонстрируют этот феномен необычайно сильно.

Анжелика Артюх. Ваша любимая страничка в Интернете?

Брюс Стерлинг. Я провожу много времени в своей «домашней системе»: www.well.com/conf/mirroshades. Этот сайт можно назвать моей электронной записной книжкой.

Анжелика Артюх. А как вы относитесь к порнографии в Интернете?

Брюс Стерлинг. И до этого появление всякого нового коммуникационного средства влекло за собой использование его в обслуживании сексуальных потребностей человека. Вспомните порнографическую фотографию или домашнее порновидео. С другой стороны, порнография никогда не пользовалась уважением, и люди пытались защитить новые медиа от ее темного влияния. Сегодня порнография перекинулась в Интернет, ее можно наблюдать там двадцать четыре часа в сутки, что, конечно, порождает сексуальную истерию. Однако, в отличие от порножурналов, Интернет не дает удовлетворительного качества порнографии: компьютерные картинки до сих пор зернистые, низкокачественные. Я не нахожу в них ничего особенно влекущего и феноменального.

Анжелика Артюх. А что вы считаете феноменальным для нашего времени?

Брюс Стерлинг. Овцу Долли, клонированную учеными по точной модели швейцарской овцы. И, конечно, фотографии с Марса.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Blade Runner. Будущее с киберпанковским дизайном

«Бегущий по лезвию бритвы», режиссер Ридли Скотт

В истории кино не так много случаев, когда фильм демонстрирует себя в разнообразных версиях. «Бегущий по лезвию бритвы» (Blade Runner) Ридли Скотта именно такой случай. Переживший шесть версий — рабочий принт, версия первого показа в Сан-Диего, премьерная американская кинопрокатная версия (1982), телевизионная версия (1986), версия международного проката (1987), режиссерский вариант (1992), — Blade Runner рождал и до сих пор рождает новые интерпретации, не желая превращаться в старомодный артефакт.

Сегодня трудно поверить, что этот фильм, программный для современной кинофантастики в целом и идеологии американского движения киберпанк, в частности, когда-то претерпел «впечатляющий провал» первого уик-энда (сборы 6 150 000 долларов на 1290 кинозалов) и почти сразу же сошел с экранов американских кинотеатров.

Возродившись для американского проката вместе с режиссерской версией (1992 года), Blade Runner в этот же год был признан третьим в списке лучших фильмов мировой sci-fi, пропустив вперед только «Звездные войны» Лукаса и «Космическую одиссею» Кубрика. Испытав коммерческий успех на видеорынке (только в конце 94-го было распродано почти полмиллиона кассет режиссерской версии), он сделал своими поклонниками далеко не только интеллектуальную богему. Футурологический образ фильма пришелся по душе как сторонникам бейби-бумеровской постмодерности (с ее «ощущением жизни в наступившем будущем» и недоверием тоффлеровскому «футурошоку»), так и субпроизводному от New Age: литературно-фантастической богеме времен 80-х, а ныне американскому фантастическому мейнстриму — cybergunk.

Приняв во внимание всевозрастающую популярность фильма, попытаюсь объяснить, почему киберпанки (ворвавшиеся как новое направление в американской фантастике уж точно не раньше премьеры фильма) все же не возражают тем, кто называет Blade Runner началом киберпанка в кино.

1. Blade Runner и «новая волна» 60-х

Всем известно, что фильм Скотта открыл для кинематографа Филипп Дик. Скотт никогда не задавался целью осуществить идеально последовательную экранизацию одного из лучших романов этого американского фантаста «Мечтают ли андроиды об электрических овцах» 1968 года, через десять лет благодаря усилиям Хэмптона Финчера превратившегося в первый вариант сценария. И тем не менее сравнение двух образов Будущего — романного и кинематографического — напрашивается само собой.

Роман Дика, кажется, идеально подтверждал высказывание Фредрика Джеймисона: «Детально представляя Будущее, научная фантастика остается выразителем политического бессознательного». В нем активно интерпретировались базовые идеи 60-х (общие для представителей так называемой «новой волны» в литературной фантастике), в частности, основателя кибернетики Норберта Винера через поиск аналогии между биологическими и механическими системами, внимание к проблеме самообучающихся машин и возможным законам их самовоспроизведения, стремление рассматривать вопрос «человек — машина» через призму теологии.

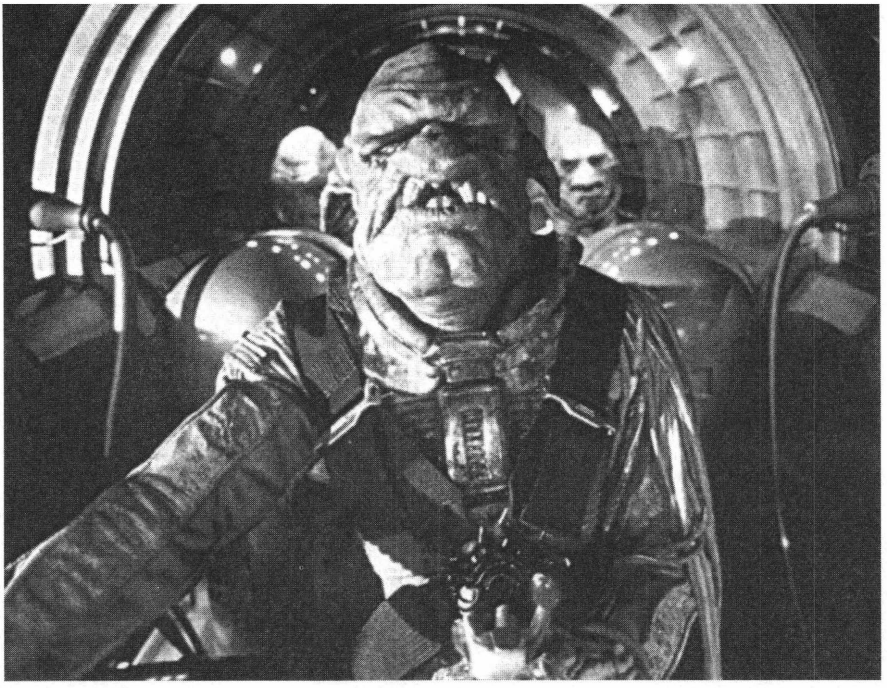
Назвав своего главного героя (истребителя андроидов) Декардом, Дик вслед за Винером апеллировал к картезианской истине: «Cogito (dubito) ergo sum»[1]. То, что обычно забывается любителями цитировать Рене Декарта — dubito (сомневаюсь), — казалось, разъедало сознание героя романа Дика после очередного убийства андроида и напоминало о его причастности к humans. Дик разводил в разные стороны людей и андроидов магическим понятием «эмпатия», идеальным носителем которой стал человеческий бог из «генератора эмпатии» Сострадальный — Христос постапокалиптической эры. Планета Земля приближалась к полной «мусоризированности», но при этом все равно оставалась планетой людей и для людей. Обладавшие эмпатией (то есть верой, сомнением, состраданием) humans уже за одно это получали священное право жить и вершить судьбу своих created by. Андроидам — этим идеальным образцам «мыслящего существа», этакому пределу мечтаний Картезия, — оставалось точно имитировать чувства людей и оставаться на службе у человека.

Прокручивая варианты истории «человека и машины», взаимоотношений между творцом и его творением, представители как американской, так и британской фантастической «новой волны» придерживались мнения: машине — машинное, а человеку — человеческое. Кинообразцом этой оппозиции остается гениальная «Космическая одиссея» Стэнли Кубрика (по сценарию Артура Кларка). Вышедшая в один год с романом Дика, она содержит в себе одну из самых душераздирающих картин умерщвления взбунтовавшегося «искусственного разума» (компьютера «Халл-9001»), но все же остается в рамках своей скептически настроенной к машинопоклонству эпохи. Как сказал о фильме отечественный исследователь кинофантастики Юрий Ханютин, его авторы были «полностью поддержаны Винером, предупреждающим против превращения машины в фетиш».

2. Blade Runner и киберпанк

«Политическое бессознательное» в начале 80-х имело уже иное содержание, нежели в эпоху «катарсиса столетия» — в 60-е, слившие воедино компьютерную и сексуальную революции. Когда однажды, в период завершения съемок, Ридли Скотт публично пошутил, что не смог дочитать роман Дика до конца, он подтвердил свое желание шагать в ногу с новой эпохой. Одним из результатов этого стало признание фильма представителями волны New Age, в частности Уильямом Гибсоном (автором первого «канонического» текста киберпанка «Нейромант»), написавшим, что Blade Runner оказал на его творчество сильнейшее влияние. В 1995-м, будучи уже всемирно признанным фантастом и согласившись сделать сценарий «Джонни Мнемоник», Гибсон втянул в работу над фильмом в качестве автора концептуального дизайна Сида Мида — худож-

[1] Я мыслю (сомневаюсь), следовательно, существую *(лат.)*



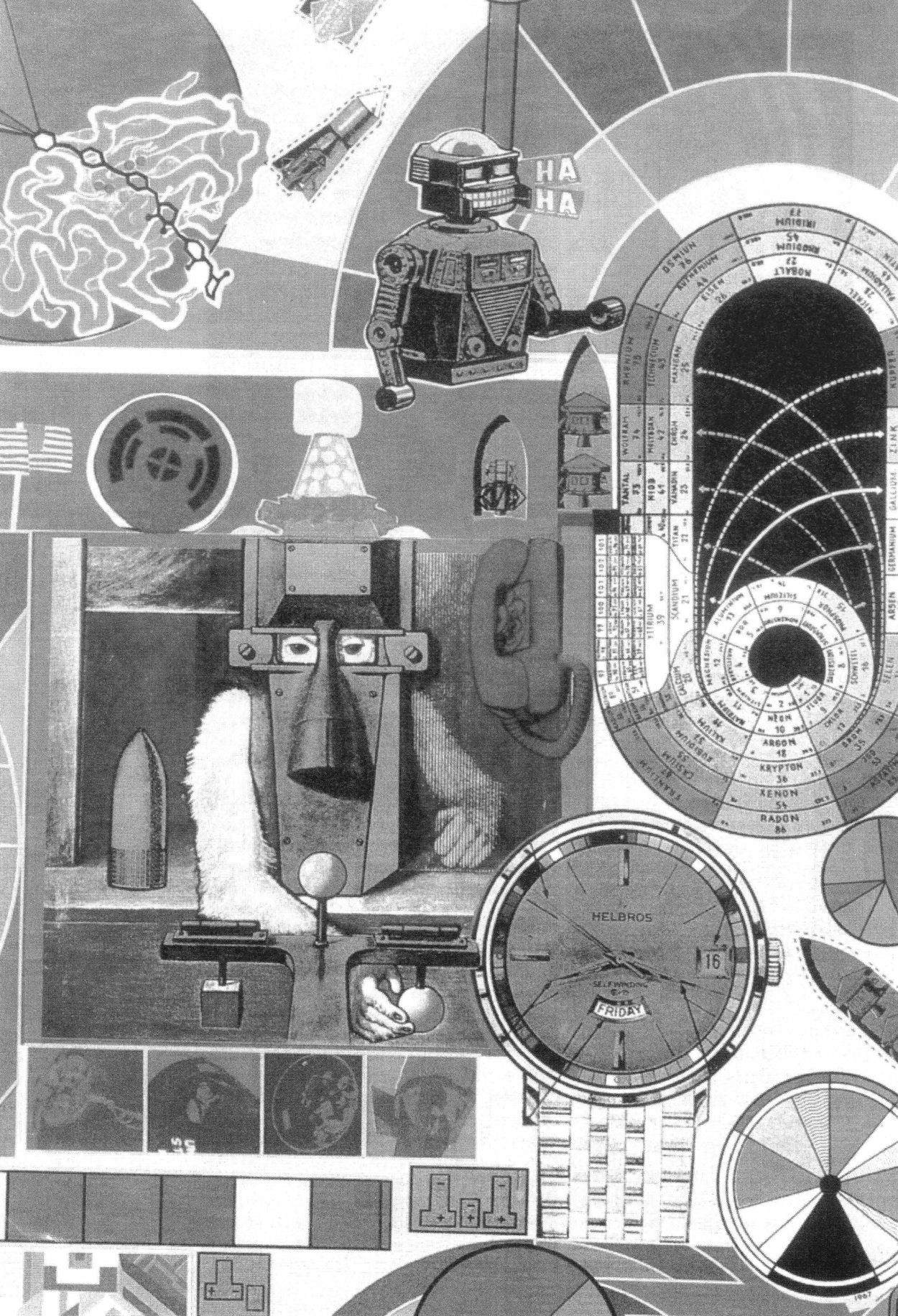
«Пятый элемент», режиссер Люк Бессон

ника Blade Runner. Как и дебютный фильм Роберта Лонго «Джонни Мнемоник», так и сами романы Гибсона, первый из которых появился в 1984-м (на два года позже, чем Blade Runner), в значительной мере развиваются в намеченных фильмом футурологических координатах.

В этой новой системе координат, которую и можно назвать киберпанковской, нет места антропоцентричности (еще вчера принципиальной для той же фантастической «новой волны»), оппозиция «био» и «техно» кажется снятой навсегда. Человеческая эволюция вступила в новую фазу: «Человек мыслит себя не более уникальным творением, чем компьютерная software, становясь чем-то, что поддается кристаллизации, репликации (или копированию) и что является по сути своей товаром», — писал идеолог киберпанка Стерлинг.

«Главным героем становится место действия — декадентское «высокотехнологическое» близкое будущее (характеризуемое достижениями генной инженерии, кибернетики, медицины, нейрохимии), в котором власть принадлежит транснациональным корпорациям, процветает компьютерная преступность, а «центром мира» закономерно оказывается Япония, — а также язык повествования, представляющий собой специфический жаргон компьютерной эры, создающей для него иллюзию окружающего мира...» Это высказывание отечественного знатока фантастики Владимира Гакова о трилогии «Киберпространство» Уильяма Гибсона великолепно подходит и к фильму Blade Runner Ридли Скотта. В одном из своих интервью журналу Starlog режиссер заметил: «В истории кино случается, что background важнее актера. Дизайн фильма работает как сценарий». Самые мощные футурологические картины, типа «Аэлиты» Протазанова или «Метрополиса» Ланга, могли бы подойти для Скотта в качестве идеальных примеров, ибо образ Будущего для него был впрямую связан с новациями в футурологическом дизайне, с превращением дизайна в «действующий сценарий».

В постмодернистском многомерном пространстве Метрополиса Скотта вместо солнца светили неоновые рекламы; толпы горожан, большинство из которых, конечно же, смахивали на азиатов, шокировали диснеевскими цветами одежды и панк-укладками волос; полицейские, которых называли «бегущими по лезвию бритвы», разговаривали на жуткой смеси японского, испанского и английского языков и фланировали над сверкающими небоскребами в легких расписных шаттлах, стилизованных под «Шевроле» 40-х. При всей депрес-


HA
HA
HELBROS
16
SELF WINDING
FRIDAY
ARGON
18
KRYPTON
36
XENON
54
RADON
86

сивности атмосферы этого Лос-Анджелеса ноября 2019 года он являл собой жизнь полиэтнического, полицентрированного, полиязыкового мегаполиса (урбанистического гибрида Метрополиса, Нью-Йорка и Токио), управляемого разумом транснациональных корпораций или, как подсказывал в своем интервью Ридли Скотт, чем-то вроде «оруэлловского Большого Брата», визуально представленного в виде огромного Глаза, появляющегося в начале фильма и занимающего все пространство экрана.

Казалось, Скотт задавался тем же вопросом, который впоследствии (в 1995-м) сформулирует большая поклонница киберпанка, постановщица «Странных дней» Кэтрин Бигелоу: «Что на рынке будущего сохранит свою конкурентоспособность?» Каждая деталь из мозаичного Будущего Blade Runner старательно демонстрировала свой модный имидж. Noir от 40-х прекрасно сосуществовал с панком 70-х, точно как «глаз оруэлловской антиутопии» с «белым голубем мира» в руках у мечтающего продлить срок жизни репликанта.

Эпоха Blade Runner списала за устарелостью гуманоидных роботов (андроидов) конца 60-х, которых современник вьетнамской войны Дик перемодифицировал из оружия недавней «третьей мировой» войны в специальные устройства в помощь колонистам. Эти вырвавшиеся на свободу хищники-одиночки, не знающие группового инстинкта, необходимого, по мнению Дика, для эмпатического качества, напоминали тех, кто возвращался домой с деформированным сознанием. Им было все враждебно: движение жизни к возрождению, быт, чувства, мечты. Эти андроиды отнюдь не мечтали об электрических овцах. Они вообще ни о чем не мечтали.

Скотт имел дело с другим поколением андроидов — с репликантами. Это слово было взято из биоинженерии и впервые появилось именно в фильме Скотта (от replicating — так именуется процесс копирования клетки при клонировании).

Зачем репликанты проникли на Землю? Именно этим вопросом задавался Скотт, приглашая Дэвида Пиплза дорабатывать «слишком диковский» сценарий Финчера. Ответ был таков: они хотели узнать, как продлить себе жизнь. В одной из задуманных (но не вошедших в фильм сцен) Скотт сводил всех репликантов вместе. Их печальное прощание с умирающей репликанткой демонстрировало чуждую андроидам Дика групповую эмпатию — эмпатию в момент memento mori. Интересно, что этот производственный факт всплыл на поверхность только через четырнадцать лет после официальной премьеры Blade Runner, то есть далеко после того, как киберпанковская литература принялась рисовать моменты эмпатии своих техномутантов. Тем не менее отсутствие этой образцово-эмпатической сцены в фильме не развеивает реальность намерений Скотта наделить репликантов чувствами. Будь то влюбленная в Декарда Рейчел или отпускающий побежденного «бегущего по лезвию» Батти (репликант Рутгера Хауэра) — все они были знаками зарождающейся эпохи «роботов, жаждущих быть людьми», кульминацию которой означит 1997 год и андроид Вайноны Райдер из «Воскрешения Чужого» Жан-Пьера Жене. «Только киборги могут быть такими человечными», — в какой-то момент отзывалась об андроиде Вайноны героиня Сигурни Уивер.

В Будущем, изображенном в фильме Скотта, было трудно, но все же возможно жить. Оно притягивало своей феерической красотой и отталкивало необходимостью проверки на человечность. Спокойно толкаться в перенаселенном городе не позволял «Войт-Кампф» — тест, вычисляющий репликантов. С репликантами, убившими своих хозяев-колонистов и бежавшими на Землю, обращались примерно так же, как обращаются с компьютерным вирусом, — уничтожали, пытаясь сохранить базовую программу. Антиутопия встречалась с утопией.

Скотт нарушал поднадоевшую традицию 60 — 80-х рисовать апокалиптические, ужасающие образы Будущего, вторгаясь на территорию, которую завоевывал киберпанк. Фантазмическое пространство Blade Runner (за счет своих симуляционных связей со всей «смутой повседневности» — от виртуальной реальности до путей клонирования живой клетки) не предполагало замещения «человеческим измерением». Поэтому так выпадал из общей текстуры «дорежиссерской» версии фильма навязанный продюсерами хэппи энд, нагляд-

но демонстрировавший возможность заменить «фантазмическое» на «человеческое» с его зелеными и свежими лесами, солнечным светом и ясным небом. (Интересно, что кадры для хэппи энда были подарены Скотту Стэнли Кубриком и представляли собой снятые с вертолета рабочие фрагменты знаменитого «Сияния».) Ярый противник хэппи энда, Скотт в своей режиссерской версии лишал Декарда и Рейчел возможности бежать «к светлой человеческой жизни», предпочтя просто «оборвать» фильм в тот момент, когда оба героя входили в тускло освещенный лифт, оставаясь частью родного ближайшего Будущего.

Future noir

Blade Runner часто называют образцом future noir. Режиссер никогда не скрывал своего восхищения Чандлером и «черным фильмом», вплетая в свой визуальный образ приметы стиля 40-х. Кроме уже упоминавшихся это еще и костюм и прическа главной героини — репликантки Рейчел (Шон Янг), — отсылающие к небезызвестной Рите Хейуорт времен «Гильды» (классического образца noir, 1946). Отсюда — подчеркнутая мрачность городских джунглей Лос-Анджелеса (кстати, любимого места действия романов и фильмов noir).

Используя только материалы ночных съемок городской натуры (Бостона, Атланты, Нью-Йорка и Лондона), Скотт все же не оставлял надежду отыскать на этих улицах своего «поэта». Поэзией оказались заряжены огни городских улиц и небоскребов — как схваченные сверху (с высоты шаттла Декарда), так и рассмотренные приближенной камерой. Когда не распознавшие ее продюсеры стали требовать от Скотта ввести закадровый комментарий Декарда (по принципу чандлеровского Марлоу), они нарушали закон для постмодернистского «города-мечты», внося ненужную центростремительность и нарочитую «лиричность», которая не вязалась с Декардом, по мнению Скотта, вполне претендующим быть репликантом следующего поколения — Nexus 7. Декард тянул свои объясняющие и порой глупые реплики (типа: «Малышка, дождь должен идти») ровно до режиссерской версии фильма, когда закадровый голос был полностью выброшен, а Скотт подарил своему Декарду право считаться репликантом.

Скотт один из всей съемочной группы отстаивал идею сделать Декарда таким же, как его жертвы. Искусственный интеллект отныне не отождествлялся ни с понятием «вражеское», ни с понятием «обслуживающее человечество». Он действовал самостоятельно, взывал к участию и бросал вызов «одухотворенному биологическому».

Репликантом Декарда делали его мечты — кадры со скачущим единорогом (священным животным, в христианской традиции символом чистоты и девственности, в древнеиндийской мифологии спасителем первопредка ману во время потопа). Рассматривая фотографии своих будущих жертв, Декард засыпал, видел своего красавца единорога, грациозно скачущего среди зеленого леса. Никто не мог знать о сне Декарда, никто — в том случае, если его собственный разум не был кем-то заранее смоделирован. Именно так считал Скотт, давая возможность Декарду понять, что его тайные помыслы известны не только ему, но и его начальству. Эти «грезы Декарда» были отсняты еще в 1982-м, но отброшены продюсерами и вошли только в режиссерскую версию как своеобразная интерпретация основного концепта романа Дика, который писатель обозначил в заглавии «Мечтают ли андроиды об электрических овцах?», предвосхищая в 1982 году традицию киберпанка.

Писатели-киберпанки также наделяли своих «техничных парней» и техномутантов правом мечтать, заменяя тем самым известный вопрос Дика: «Мечтают ли?..» категорическим утверждением: «Мечтают, как все». Джонни Мнемоник Гибсона, к примеру, любит слушать, как капает с геодезиков влага, наслаждаться настоящей тишиной и каждую ночь посещать кибердельфина Джонса — ветерана прошедшей войны, проживающего нынче в цистерне с названием «Страна развлечений». В эти минуты Джонни занимает мечта: как с помощью Джонса разобраться в некоторых мелочах и стать самым техничным парнем в городе. «И все мы зарабатываем неплохие денежки» — достаточный повод для

Джонни, чтобы дальше терпеть имплантированный в голову чип. Декарду Скотта еще далеко до подобного техничного цинизма (ибо он еще только догадывается, что является репликантом), но и ему гораздо больше нравится наслаждаться тишиной вместе с репликанткой Рейчел, чем думать о необходимости «бежать по лезвию бритвы».

«Бегущий по лезвию бритвы» — Blade Runner — словесный образ из малоизвестной книжки Уильяма Берроуза Blade Runner: A Movie (1979). Название фильма, а заодно и профессии «самых техничных парней» своего времени (охотников на Nexus 6) заиграл оттенками берроузовских галлюцинаций, берроузовской «философии зависимости» как модели всеобъемлющего Контроля. Зависимость была исследована Берроузом как путь к предельному упадку биочеловеческого потенциала — в любой форме, будь то зависимость от наркотиков ли, секса, денег, власти, информации и т.д. Испытывая зависимость от собственной программы, репликанты Blade Runner не меньше, чем люди, должны были искать стимуляторы и регенераторы для своего «искусственного потенциала».

Со времен Blade Runner киберпанк все еще не выразил себя в кинематографе в такой степени, как в научно-фантастической литературе, компьютерных играх или ультрасовременной моде. Можно назвать и «Странные дни» Кэтрин Бигелоу, и «Джонни Мнемоника» Роберта Лонго, и «Нирвану» Габриэля Сальваторесa, но все они в той или иной степени вторичны по отношению к Blade Runner'у в своей имитации отдельных фрагментов и деталей созданного им образа Будущего. Исключением можно назвать только «Пятый элемент» Люка Бессона, который предпочел не имитировать, а бросить настоящий вызов пятнадцатилетнему стилистическому царствованию фильма Скотта. Пригласив авангардного кутюрье Жан-Поля Готье, а также дизайнеров Мёбиуса и Мезьера (французских художников комиксов, кандидатуру одного из которых — тогда еще иллюстратора журнала Heavy Metal Мёбиуса, — кстати, держал в голове и Ридли Скотт), Бессон оттолкнулся от известного правила Скотта — «дизайн может быть сценарием» — и преподал урок «авторства». Будущее в фильме Бессона демонстрировало гармонию между «киберпанковской» агрессивностью, техноглобализацией и гуманизмом через настоящее пиршество ярких теплых тонов, аллюзии к «настольной» кинофантастике — типа «Космической одиссеи» или «Звездных войн», признанием онтологической слабости любого отдельно взятого во Вселенной существа или вещества — человека, клона, диктатора, инопланетянина, Земли, мутанта, «спасительного элемента». Возвращаясь к архаике платоновской космогонии — к четырем элементам, использованным Богом при сотворении мира (воздух, вода, земля, огонь), Бессон скреплял их между собой пятым — любовью: между таксистом Корбеном Далласом (Брюс Уиллис) и клонированной из инопланетной ДНК красавицей Лилу (Мила Йовович). Тем самым Бессон напрашивался на тот же упрек, который когда-то выдвинул фильму Скотта Антониони в интервью «Кайе дю синема»:

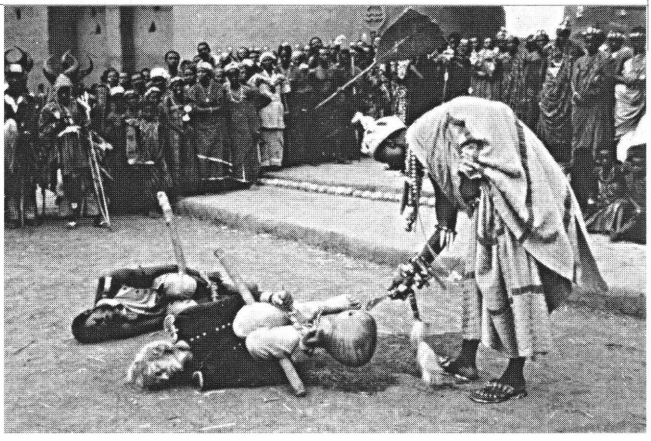
Антониони. Великолепные кадры, много прекрасных находок, ошеломляющие спецэффекты Мир очень современен, заполнен светом и звуком А в конце мужчина задает женщине вопрос «Ты меня любишь?» Так что же это может значить?

«Кайе». Они заканчивают фильм тем, с чего вы их начинаете

Антониони. Да, при этом их фильмы слывут авангардом, считаются последним словом в искусстве, а это далеко не так

Глядя из далекого Прошлого, конечно, трудно рассмотреть лица нового типа любовников. А ведь они — репликанты, клоны и спасители Земли.

ЛАБОРАТОРИЯ КРИТИКА



ЮРИЙ ЛЕЙДЕРМАН

Cobra Verde

Каждый кинозритель, глядя на экран, видит отчасти свой собственный фильм. Публикуемый нами текст Юрия Лейдермана вернее всего было бы обозначить как набросок постсценария к знаменитому фильму Вернера Херцога «Зеленая кобра».
Этот фильм рассказывает некую вымышленную историю о героизме безоглядности, которая происходит в каких-то конкретных реалиях: Африка, работорговля, танцы, третий мир. Равновесие между вымыслом и реальностью дает возможность фильму состояться. В своем постсценарии Юрий Лейдерман пытается раскачать это равновесие, приблизиться к тому, что есть, и к тому, чего нет, то есть нарушить баланс, заданный в фильме, ради чистого дисбаланса, рассказать эту историю ради неистории, которая есть единственно возможная для автора этого текста.

«Зеленая кобра» ***(Cobra Verde)***
По роману Брюса Четвина «Вице-король Уайда»
Автор сценария и режиссер **Вернер Херцог**
Оператор **Виктор Ружичка**
В ролях. **Клаус Кински, Кинг Ампау, Хосе Люгой, Сальватор Базиле, Его Королевское высочество Нана Агиефи Кваме II Нсейн и другие**
Werner Herzog Film Production, ZDF,
Ghana Film Industry Corp
Германия — Гана
1988

Что есть третий мир, жаркая Африка, для Европы — сон, от которого она никогда не может проснуться, или сухой свет похмельного пробуждения, в который ей суждено упасть?

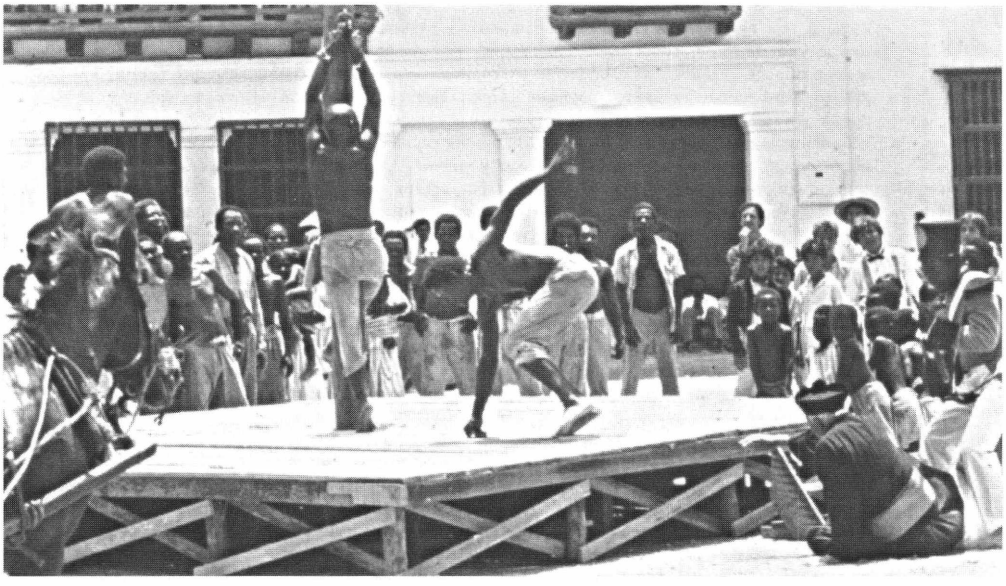
Вначале идет экспозиция увечных посредников между мирами, психопомпов: маленький Эвклид со своими перекошенными геометрическими фигурками, исковерканный под гнетом смерти; калечные африканцы со своими танцами, коронами с прорезями, исковерканные под гнетом органики, гнетом жизни. Так вначале мы оказываемся между посредниками севера и посредниками юга, в своем привычном сне, в привычном влажном эвкалиптовом лесу. А маленький Эвклид знай себе говорит о смерти, об аксиомах абсолютной отдаленности, в которой все животные станут одинаковыми, покрытыми снежным покрывалом где-то в горах далеко на востоке.

Итак, да Сильва движется между двумя алхимическими полюсами: жаркий переизбыток жизни в толпах приплясывающих черных тел и остывающая до абсолютного нуля белизна лунной поверхности — бесконечный поток соленых слез, недостаток жизни, увечность на грани смерти. Африканцы никогда не плачут, но бесконечно проливает слезы исковерканный пылкий Эвклид. И между этими полюсами раскачиваются копья и рогатые шлемы, амазонки в мухоморьих шапочках наступают с подпрыгиваниями, черепа плотно трамбуются один к другому, образуют настилы, мозаики царских полов. Между этими полюсами над морем, всегда принадлежащим только Европе, протянут ажурный, обнаженный до пояса мост рабства.

Субстанция рабства в разноцветных штанах свидетельствует, что где-то есть другой, тростниковый, мир, куда мы можем попасть проснувшись. А во сне тем временем каких-то шамаханских царевен проносят под балдахинами. Мы кричим им: «Кошелек или жизнь!» «Жизнь!» — отвечают они, конечно. Безошибочный ход темнокожих принцесс, ведь жизнь принадлежит только африканцам, танцующей жаркой похоти где-то там, за океаном, в третьем мире. Во сне же все так просто, все мы есть кто-то — плантаторы, бандиты, офицеры и совращенные девушки, — настолько просто, что никто ни перед кем не должен давать отчета.

И вот с типично европейским профилем под треуголкой, с профилем спокойного, отрешенного героизма, с лицом типа «горит восток зарею новой» он ступает на берег реальности. С желтыми, треугольными же, как бордюр цирковой арены, отворотами мундира. В общем, Арлекин, бесшабашный наглый Арлекин, привыкший в дель Италья, дель Испанья, дель Бразилья с полусонными Пьеро дело иметь. Рядом с ним еще один, в красном мундире, бывший барабанщик, похожий на цирковую обезьянку. Как-то справятся они с детьми реальности на африканском берегу?

«Зеленая кобра»



А там, в реальности, все пританцовывают. Там, за гранью, голенькие, темненькие, с торчащими хоботками или в пестрые ткани драпированные, они все руками какие-то церемонии излагают, трясутся из стороны в сторону, в адрес неизвестных сущностей проворачиваются. Там и воины носят не погоны, а настоящие доспехи, рогатые шлемы. Странно, какие только разнообразные штуки не нахлобучивают себе на голову эти дети реальности — какие-то тыквы-горлянки, соломенные жгуты, ремешком под подбородком перехваченные. А мы лишь иногда, туманными днями, когда облака быстро несутся по небу, вдруг оказываемся недалеко от пробуждения, и тогда тоже какие-то дуги, рога заостренные видим на фоне клубящихся масс.

Он поначалу таким рассудительным кажется, этот ницшеанец Кински, — ведь от Европы до Европы шаг невелик. «Что случилось? — трезво спрашивает, проявляет любопытство. — Почему? Я не сделаю того и того, пока этого не будет», — говорит. Итак, белое, впрочем, легко краснеющее от гнева, мысль выражающее, самоотречение выражающее лицо под треуголкой против черных лиц под рогатыми шлемами, то ли внутрь себя направленных, то ли в воздух направленных, — с точки зрения живого, влажного, реактивного сновидения их даже «тупыми» недостаточно назвать.

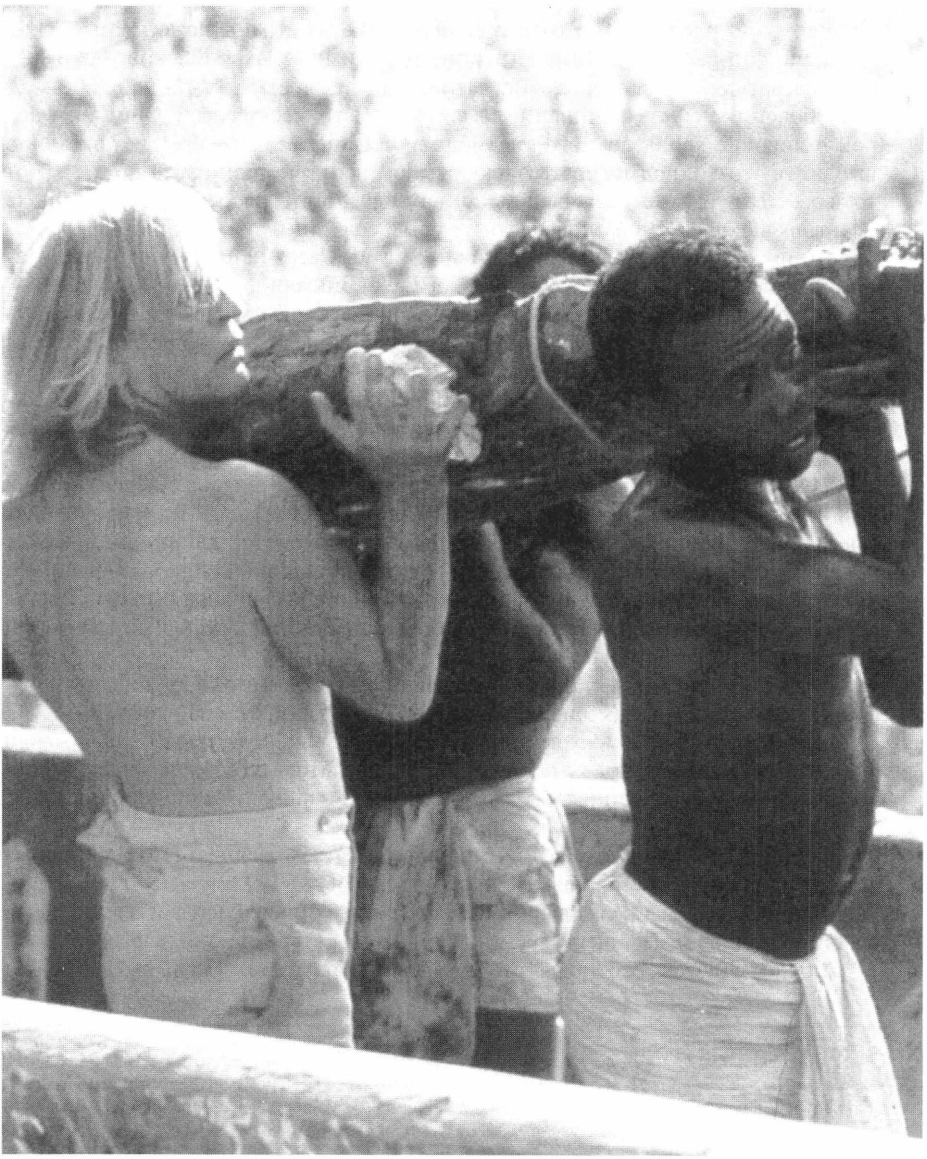
Там, в реальности, не просто делают детей, женщин брюхатят, там тела без органов обитают, там во все дырки трахают и даже по абсолютной гладкости коричневой кожи лоснящейся сношаются, там любых уродцев рожают, детей многообразно ковыляющих, членистоногих. Они, кстати, там в реальности и не ходят целенаправленно, по-сновиденчески, но всегда танцуют, приплясывают, вприпрыжку прорываются, пробежкой семенят, даже если на них белые толстые так называемые «колодки» надеты, даже если их в так называемую «Бразилию» в рабство отправляют. И вот вопрос, почему в самом деле реальность нам посылает своих «рабов» (они только в наших сновидениях рабы), своих танцоров — Майклов Джексонов посылает, Майклов Джорданов?

Но почему король посылает вам рабов? — недоумевает синдикат. Почему реальность из запредельно жарких стран посылает нам инстинкты наши, телеса без органов, разнообразно проявленные, почему она осуществляет с нами контакт через субстанцию рабства, этот упругий мост с черными колоннами, через крабов — пожирателей падали, через летучих мышей, через калек, певцов, рок-музыкантов, баскетболистов? Может быть, потому, что мы ей нужны? Поэтому с далеких полосок песка, океаном окаймленного, с золотых ленточек лагун она поддерживает с нами контакт. Но зачем? Зачем мы ей нужны?[1]

---

[1] Возможный ответ на вопрос, зачем мы (европейцы) нужны реальности, третьему миру « Там для нее измерения длины и ширины, знание об измерениях и ранжирах продолжаются исключительно уже через переплетения, через темные корневища То же происходит и с европейцами, когда в них пестрыми прослойками начинают вглядываться жители третьего мира европейцы, живые или мертвые, существуют для них исключительно как сетчатые переплетения, как сосудистые разбросы, скажем, анаморфических слонов — в общем, жирноблещущих основ Так Европа для третьего мира становится парящей сетчатостью эксплуататоров в галифе, которые, дескать, цветастые прослойки стремятся вытащить исключительно для себя, которые желают перевести их исключительно в «эн-да-да», ритмически организованное «эн-да-да», что значит — в протяженность осуществления Люди третьего мира обвиняют Европу в том, будто она является лишь чистой сетчатостью управленческого аппарата без всяких цветовых прослоек, будто она эксплуатирует экзотическую цветастость, выдвигая ее исключительно на себя Но не возникают ли сами по себе эти цветовые прослойки лишь в тот момент, когда третий мир вглядывается в свободно трепещущую сетчатость Европы? Не был бы он без Европы всего лишь сгустком, разваливающимся агрегатом слабо слепленных белесых пятен? » («Третий мир Слоны Загиб горы») Вспомним, ведь и в фильме африканцы боятся и ненавидят белизну Они не могут убить белого и потому пытаются вымазать лицо да Сильвы перед умерщвлением черной краской Африканцы смутно догадываются о возможности ментальных абстракций, о возможности иметь дело с тем, что не существует налично, — бесконечностью, белизной и т п Это призрак абстрактной истории времени, пространства, Галактики где-то за гранью их целокупного органического мира Есть опасение (скорее всего, напрасное), что в какой-то момент пестрая реальность может разорваться и вдруг обнаружить прошлепины искусственной, непонятной белизны Быть может, поэтому реальность пытается иметь дело с белыми людьми — дабы задобрить как-то саму возможность абстрактной белизны внутри Вселенной «Черное прекрасно, белого не существует», — это утверждается и поныне Но ведь можно и с отсутствием дело иметь Если рядом с королем стоит пустая скамейка, то ведь не обязательно воображать, подобно африканцам, что на ней сидит другой король Ее можно просто оставить незаполненной — сложная для детей реальности абстрактная операция Поэтому белый для них — пугающая возможность прорехи в мире, который, с их точки зрения, вообще не должен иметь прорех

И почему еще они в реальности пляшут беспрерывно, без плясок ни одно дело не решают? И короли их пляшут в расплаве золота. Там никто не работает — это мир вечных ветеранов, отпускников, — да и зачем им работать, ведь машины все равно находятся на другом континенте, за горизонтом. Ведь все ружья приходят оттуда, пороки и болезни вроде бы тоже приходят оттуда, краснолицые герои приходят оттуда. Конечно, за это расплачиваться надо: быть колоннами черненькими, витыми или бичом исхлестанными, ажурный мостик работорговли подпирающими, или расплачиваться своей землей, территорией, немного потеснившись с мозаик черепов. Немного в сторону отодвинуть криволинейные конфигурации черепов для простых безусловных многоугольников фортов и полей. Зато в реальности они могут действовать неэффективно, избыточность себе позволить (избыточность — единственное, что не может себе позволить Европа, как соленые слезы, — единственное, чего волны себе позволить не могут), а это значит приплясывать коллективно, то змейками в затылок друг другу, то шеренгами извиваясь. Мы-то привыкли лишь к причинно-следственному движению, мы вообще не представляем, как могут двигаться существа с таким идиотским (нам так кажется) выражением лиц, будто двойными зрачками вглядываясь в мир. Без договоров, печатей, гербов. И самое главное, без



Клаус Кински в фильме «Зеленая кобра»

кораблей — без ружей и кораблей. Ну да, не случайно автор именует это полчище в шапочках мухоморьих перед берегом океана «амазонками». Дело не в том, что это женщины. У африканцев вообще гораздо больше полов, чем у нас: юные девочки с остренькими грудями, матрешками крутящиеся жены короля с задами, выпирающими, как диван, прутьяобразные дисморфные отпрыски да Сильвы — все они относятся к разным полам. Но «быть амазонкой» — значит «быть без (чего-то)». Без левой груди, скажем. Или без ружей, пушек и кораблей.

Почему мы вообще именуем как раз африканский берег «реальностью»? А как еще нам «другое» обозвать — ведь словом «сновидение» мы только ложно подчеркивали бы свойственность и знакомость этих виде́ний. Сновидения, пожалуй, остаются в Бразилии — вереницы людей с кожаными мешками в серебристом водяном свете. Африка же — сухость пробуждения, безводный мир оплывающих, лоснящихся тел. Африканки не бывают стройными, по-сновиденчески на под- и бес- и прочие сознания разложенными. (Амазонки из прибрежных областей, поскольку они «бес», гораздо ближе здесь к да Сильве, к Европе, это почти что европейское войско, поэтому он и может так по-сержантски их муштровать. Хотя все равно сюжет небывалый. Многие персонажи побывали уже в запредельном мире и нашли контакт с его обитателями, но поднять восстание одной части Аида против другой, выдрессировать армию — такое лишь Кинскому по плечу.) В континентальных областях страны даже молоденькие девушки, которых можно было бы «стройненькими» (с европейской точки зрения) назвать, и те беспрерывно сучат ногами, изгибаются в танце в какие-то скособоченные сгустки, лишенные всяких геометрических осей. Они могут порой в подобие христианского ансамбля выстраиваться — кажется, кокетливо выражать что-то, подмигивать, щеку языком изнутри подпирать, но это «что-то» совсем другое, нежели мы думаем, нам неведомое, радостей любви отнюдь не предвещающее. Прогуливаясь на их фоне, солярный сумасшедший тиран запросто превосходит своей деструктивной мощью всех наших фантомных владык: короля Пруссии, русского царя, королеву Викторию.

Краснолицый да Сильва неприкаянно чувствует себя во влажном бездействии сновидений — хоть и девушки там мгновенно падают к его ногам, а стража разбегается при одном его появлении, хоть желание там и неотличимо от осуществления. Но вот он попадает в сухой мир неуклонной активности, вот, кажется, оранжевые балахоны царьков уже сочетаются заподлицо с его красным лицом, но все это оказывается лишь краткой галлюцинацией.

И ночь, уводящая назад к влажному сумраку сновидений и еще дальше — к самому глубинному сновидению-небытию, к пренатальной белизне лунных снегов, — не приносит спасения. Они недоступны так же, как и органическая солнечная реальность с ее иссушающей интенсивностью света. С обоими посредниками почти что невозможно дело иметь: ни с маленьким пылким Эвклидом, сбежавшим со страниц европейских романтиков, ни с деформированными генетическими цепями африканцев.

Эти калеки, ущербные от многократно накладывающихся друг на друга молекулярных абрисов, как животные, как горы, — такой скособоченный мостик между двумя мирами. Ажурный мост работорговли, кунсткамер, оранжерей прокинут от нашего мира к третьему, реальному. Мост со сложными изогнутыми прорезями — тыквенные вырезы на коронах царьков, скоморошьи вырезы зубцов Кремля.

— Чем было рабство — великим недоразумением, величайшим преступлением, величайшей возможностью проснуться?

Я хочу вернуться назад в сон и иметь семью в стране холода и снега. Здесь, наяву я уже стал отцом шестидесяти двух сыновей, но это меня не радует[2].

Вот мы считаем, ребенок — это нормальный результат. Но на входе в реаль-

[2] Когда-то Агирре намеревался заложить кровосмесительную династию Что ж, теперь это удалось — ведь и фараоны были такими же изувеченными генетикой Но в этих империях нет места героям-ницшеанцам, яростному, белизной полыхающему героизму Ведь все империи (кроме европейских Нового времени) были изоприродны империи зыбучего песка, речных разливов, колышущейся листвы, зеленых щебечущих обезьянок

ность оказывается, что и шестьдесят два сына могут быть нормальным результатом. А дальше, когда мы окончательно должны проснуться, когда баркас уже нельзя выдвинуть назад в море, мы узнаем, что и химера с ногами-плеточками и выгнутым, как велосипедное седло, тазом может быть нормальным результатом, и женщина-леопард с двойными зрачками, и бешеные собаки могут быть нормальным результатом. Человеческая многоножка, потомок грязного перехлеста господ и рабов, глашатай Года Африки, ползет вдоль берега; но она же и нерушима, как крепкий средневековый глашатай, между двумя городами мощные ноги в трико расставивший.

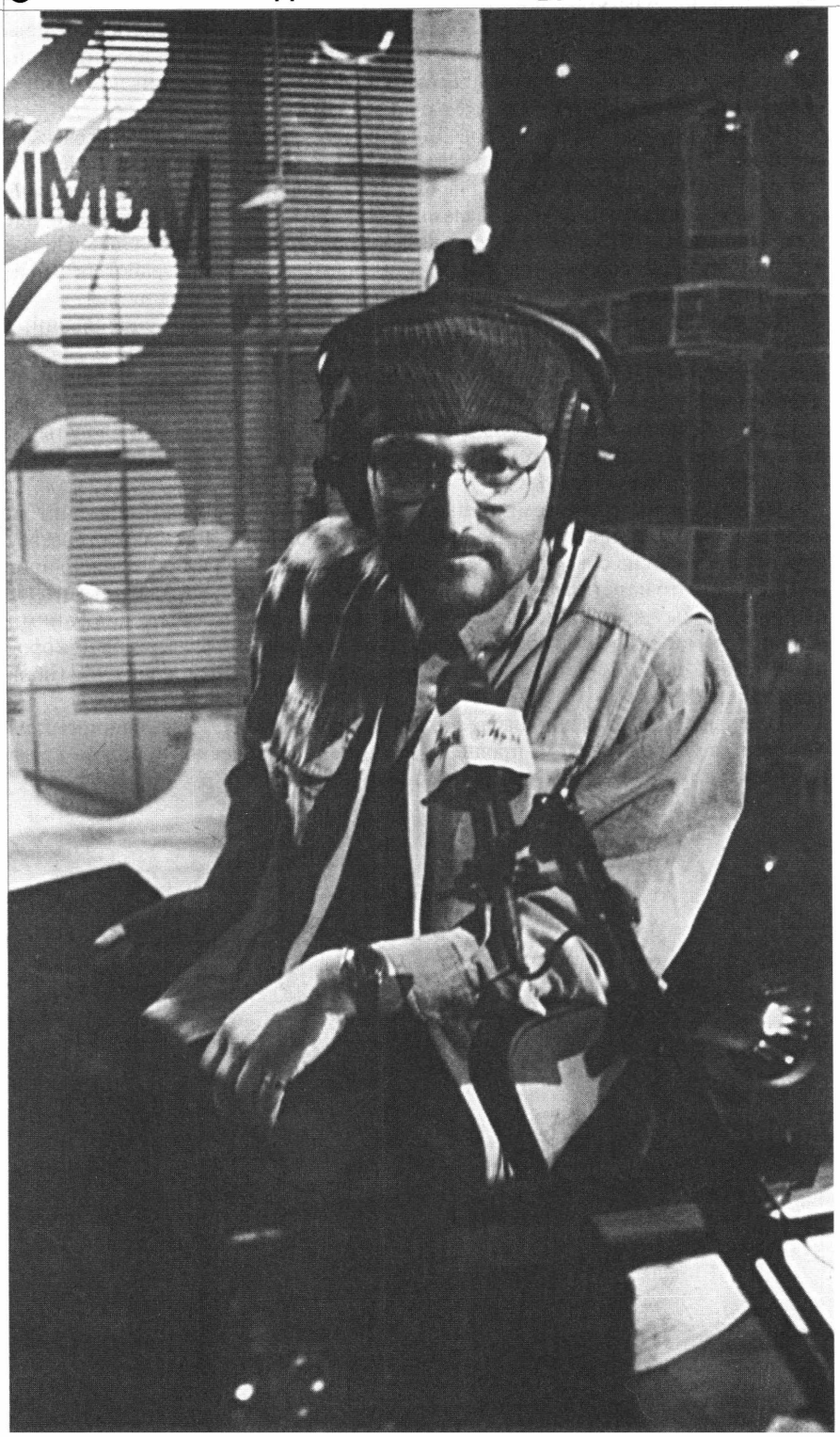
«Одна моя нога должна всегда быть в море» — последняя попытка да Сильвы уйти с этого берега выпирающих калек, вернуться назад во влажный сон, именуемый историей, в соленый героизм Европы с ее морскими походами и краснорожими, продубленными солью боцманами.

Но уже настает Год Африки. В сопровождении ходячих человеческих останков, генетических дифференциалов появляется первый черный министр и говорит, что «наш король никогда не был сумасшедшим, он только притворялся», и мы никогда не были каннибалами, не заклинали дождь, не устраивали нашим женщинам «готтентотский передник» — мы только притворялись. Он говорит, что эпоха соединения сна и реальности, именуемая работорговлей, окончилась и что нам, дескать, остается только умереть или проснуться.

Вывод. Мы живем в Европе, во влажном, призрачном мире сновидений, в цельном мире, без членовредительства, без анаморфоз, где нет разницы между желаниями и осуществлениями. Но где-то за гранью его, за океаном, за лунными залежами снегов есть Африка, есть третий мир, как жаркая реальность тел, танцующие отряды девушек, равным образом очаровательных, дебиловатых и распущенных, подпирающих языками щеки изнутри. И не дай нам Бог когда-нибудь в этом мире проснуться.

Послесловие (которое сомнительно). Какая, в общем-то, разница: спит да Сильва в Бразилии, пробуждается в Дагомее или наоборот. Все эти векторы вокруг реальности/сна совершенно условны и не имеют значения. Не важно проснулся ли кто-то в третий мир или заснул в него, важно только задать две стороны мира, чтобы ажурный мостик с забавными прорезями мог быть между ними раскинут — мостик этнографии, арка кунсткамер, тыквенных вырезов на коронах царьков, сложно пришпиленных берестяных шляп, скоморошьих изгибов кремлевской стены.

И дальше, чтобы можно было спокойно идти по нему, идти, например, из Мюнхена в Париж пешком, проявляя этакий сновиденческий героизм, когда ты знаешь, что по большому счету тебе ничего не грозит.



М.Козырев, автор и ведущий программы «Сумерки»

Фото предоставлено пресс-службой НТВ

М.КОЗЫРЕВ

Радиостудия в телевизионном эфире

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ЕЛЕНА КУТЛОВСКАЯ

Елена Кутловская. Как родилась идея программы «Сумерки»?
Михаил Козырев. Идея возникла давно. Я жил несколько лет в Америке, окончил там курсы масс-медиа и много времени проводил на различных радиостанциях, изучая принципы построения западных ток-шоу. Первое условие любого ток-шоу — это возможность говорить со слушателями в прямом эфире, выстраивая живую драматургию программы. В отличие от телевизионных ток-шоу, на радио существует тайна исповеди, и каждый участник разговора в эфире может позволить себе быть самим собой, потому что он невидим. Радио гарантирует анонимность, что является большим преимуществом перед телевидением. Если кому-то не захочется, чтобы тысячи слышащих его сейчас людей знали, что он рассказывает историю про себя, он волен сказать, будто эта история о его соседе или друге. Невидимость исповедующегося создает условия для искренности, и разговор получается настоящим. В телевизионных ток-шоу меня всегда коробила нарочитость. Честно говоря, я не верю в искренность человека, публично заявляющего: «Да, я люблю мастурбировать и делаю это регулярно!»
Е.Кутловская. Но ведь и в вашей телевизионной программе часто присутствует, скажем, какой-нибудь известный рок-н-ролльщик, который публично рассказывает, как кололся, как лечился и еще разные ужасы из своей биографии. Иногда его искренность «прикрыта» темными очками...
М.Козырев. Да, очки — это нечто общее с маской. Я вообще считаю, что маска очень хороший ход для ток-шоу, ибо когда человек в момент исповеди не показывает лицо, ему больше веришь. Ну, согласитесь, когда некто без маски с нескрываемым удовольствием рассказывает, как он имел секс с собакой своего соседа, закрадывается сомнение: нормален ли он? Я хотел изменить правила игры, которые уродуют острый разговор, откровенность превращая в карикатуру. «Герои» не в кадре, они просто звонят в радиостудию, оставаясь за кадром, что дает возможность сохранить интонацию исповеди, а сама радиостудия, и это является беспрецедентным опытом на отечественном ТВ, находится в телеэфире, то есть внутри телестудии, мы видим ее и на экране. Кроме того, в самом радио есть тайна и магия, людям всегда любопытно, что же творится там во время эфира. Мне показалось, что получится интересное телешоу, если в нем приподнять завесу над загадочным пространством радиостанции, открывая все тайны зрителю.

Но первоначально в замысле не существовало темы наркотиков. Была только идея самой формы программы. И об этой идее я рассказал Вере Кричевской и Александру Файфману, телережиссеру-профессионалу и человеку в телевидении умудренному. В этих разговорах окончательно прояснился прежде всего

визуальный образ программы. Мы поняли, что надо выгородить жалюзи или ширмами радиостудию внутри телепространства, стилизовав под своеобразный аквариум с радиоволнами. Когда будет идти беседа в радиостудии, свет в телестудии должен гаснуть, и, наоборот, когда разговор перейдет на смежное «телеполе», свет зажжется там и погаснет в «радиополе».

Вскоре выяснилось, что на НТВ планируется серьезная антинаркотическая кампания, и моя программа по форме вписывается в ее рамки. В.Кричевская — продюсер программы, А.Файфман и Л.Парфенов — ее руководители, я — автор и ведущий. Вот в таком составе мы и пустились в далеко не безопасное плавание.

«Сумерки» построены так, что это ток-шоу перетекает из радийной в телесеть: сначала идет двухчасовой прямой радиоэфир, в котором я готовлю слушателей к тому, что они увидят на экране. Потом начинается съемка передачи, которая на ТВ идет в записи. Одна программа вливается в другую, создавая оригинальный жанр радиотелешоу.

Е.Кутловская. У «Сумерек» всего двадцать пять минут телеэфира — почему?

М.Козырев. Тема очень тяжелая, заставляющая думать, спорить, сопереживать. Держать аудиторию в таком напряжении целый час трудно. «Сумерки» — программа о человеческой боли, и — несмотря на определенные атрибуты развлекательности шоу — не у всех есть силы до конца ее посмотреть.

Е.Кутловская. Да, наркотики — проблема тяжелая, для многих трагическая. Тем не менее визуальная «аранжировка» темы демонстрирует крайнюю увлеченность внешней формой в подаче информации: игра света, присутствие звезды в студии, острые телеракурсы... Не видите ли вы в таком соединении некоторую этическую разностильность?

М.Козырев. Может быть, но мне важна интересная, оригинальная форма. Я человек прозападный и считаю, что все благие начинания, каков бы ни был продукт, уходят в мусорное ведро, если не завернуты в хорошую упаковку. В конце XX века люди смотрят в первую очередь на упаковку. Только упаковав свой товар, можно пробиться к потребителю. Это законы мирового маркетинга, законы общества, в котором мы уже десять лет живем.

«Упаковку» «Сумерек» я оцениваю по самым высоким стандартам съемки ток-шоу. У нас получилось ни на йоту не хуже, чем в любом телешоу Лос-Анджелеса. И жалюзи, и игра света, и полумрак в студии, и ди-джей, и мега-звезда — все это притягивает, заставляя зрителя чуть дольше оставаться у экрана и чуть дольше смотреть. Только так можно достичь конечной цели нашей программы: заполнить информационный вакуум для группы людей, находящихся в зоне риска, чтобы хоть кого-нибудь оттуда вытащить.

Как можно просто говорить о наркотиках? Есть признанные эксперты, специалисты в области наркологии. Я мог бы, конечно, взять такого специалиста и в течение минут сорока дать ему возможность рассказывать о вреде героина. Представьте себе, как это будет выглядеть? Нарколог будет научно вещать о гипофизе головного мозга, о губительном влиянии на него. Через три минуты аудитория «спадет» до нуля. И тем более слушать подобные речи не станет ни один наркоман. Если же посадить в аудиторию мега-звезду, которая привлекательна сама по себе, если посадить рядом со звездой врача, но не кабинетного знатока проблемы, а такого специалиста, как Петр Каменченко, который имеет опыт в наркологии и в психиатрии, много работал с девочками пятнадцатишестнадцати лет, пытавшимися покончить с собой, работал и в Горбушке на концертах, в этом «месилове» из детей, которым он швы накладывал после того, как они бутылками из-под пива избивали друг друга... Вот так мы и строим нашу программу. Ведь Каменченко не надо объяснять, что такое ночной клуб или журнал «Ом», потому что он живет не кабинетной, а реальной жизнью и разговаривает на том языке, который способны понять наши зрители. И если в качестве ведущего посадить в студию не просто обаятельного журналиста, а диджея, потому что ди-джей сегодня чрезвычайно престижная профессия (это как

«Сумерки»

космонавт тридцать лет назад для пятнадцати-шестнадцатилетних), то есть надежда, что нас будут смотреть. И, даст Бог, кто-нибудь, пусть это будет всего один человек, остановится на этом смертельном наркотическом пути.

Е.Кутловская. Так или иначе, но вы, ваш режиссер, ваш продюсер явно самовыражаетесь в своей программе. Не проблематично ли это с точки зрения этики, не безнравственно ли самовыражаться в такой трагической для многих теме?

М.Козырев. Я постоянно задаю себе этот вопрос, и он мучает меня. Когда «Сумерки» только-только начинались, Костя Кинчев, понимая всю тяжесть проблемы наркотиков, говорил, что я ввязываюсь в крайне противоречивое дело. Ведь нужно втягивать в себя чужую боль... Да, вы правы, элемент самовыражения в том, что я делаю, присутствует. Но я не считаю это чем-то безнравственным. Ибо работают внутренние цензурные механизмы, и мне кажется, что если за операторскими экзерсисами уйдет на второй план основная цель нашей программы, то я или прекращу эти экзерсисы, или вообще покину команду «Сумерек».

Когда-то я употреблял в разговоре сленг — это тоже элемент самовыражения. Я хотел быть среди тех, с кем и о ком говорю. Но в моих устах слова «вмазались» или «ширанулись» звучали постыдно. Я отношусь к тем людям, которым нельзя материться, я не умею этого делать. И вовсе не потому, что не владею столь своеобразной культурой, просто я достигаю не смачности звучания, а лишь убогости. Я вовремя понял, что и мат, и сленг — это самовыражение, идущее мне в ущерб, то, что отталкивает от меня людей, поэтому все, что вредит передаче, я пресекаю. Скажем, в «Сумерках» нельзя врать, нельзя публично кривляться — это конец программы. И до сих пор я делал все, чтобы вранья в моем шоу не было.

Е.Кутловская. Хорошо, тогда давайте более конкретно сформулируем, зачем вам нужна эта программа: мораль прочитать, объяснить что-то, наказать порочную слабость наркомана?..

М.Козырев. Я очень хорошо понимаю — зачем. Вся аудитория «Сумерек» делится на три группы. Первая группа, пожалуй, самая маленькая — это люди, больные наркоманией, и «Сумерки» для них уже не имеют никакого значения. Им надо лечиться, им необходимы иные средства воздействия, помощи. Вокруг первой группы, как вокруг ядра, располагается второй круг, значительно более широкий, исчисляющийся миллионами, — это те, кто пробовал наркотики, пристрастился до определенной степени, но степень их увлеченности еще не катастрофична. И, наконец, третий круг, самый большой — это люди, которые никогда не пробовали наркотики, но много слышали о них. У нас, у нашего токшоу, есть шанс воздействовать на два последних круга, дав понять, что наркотики — это страшно. Создание охранительного инстинктивного страха — сверхзадача программы.

Е.Кутловская. Не кажется ли вам, что нельзя длительное время муссировать одну и ту же тему, зритель устанет да и вы тоже?

М.Козырев. Может быть. Но даже если эта программа через полгода исчерпает себя, я уверен, что некоторых результатов к тому времени мы уже добьемся, и тот, кто «нюхает», испугается пойти дальше этого увлечения, «флэшбэк» от нашей программы остановит его перед шприцем, и он «не сядет на иглу».

Е.Кутловская. Вы верите, что наркомания излечима?

М.Козырев. Я повторю слова Кости Кинчева, сказанные у нас в шоу. Я не верю в излечение, я верю в исцеление. Исцеление — это вера, обретение силы духа, укрепление духа, впавшего в соблазн, через религиозное чувство. Но прежде всего человек должен понять, что у него есть проблема, и этот первый шаг, он, может быть, сделает благодаря нашей программе.

Е.Кутловская. Кем вы ощущаете себя в «Сумерках» — ведущим, ди-джеем или доверенным лицом?

М.Козырев. Прежде всего хочется ощущать себя человеком, который вызывает доверие.

Е.Кутловская. Что вас пугает в наркотиках и что притягивает?

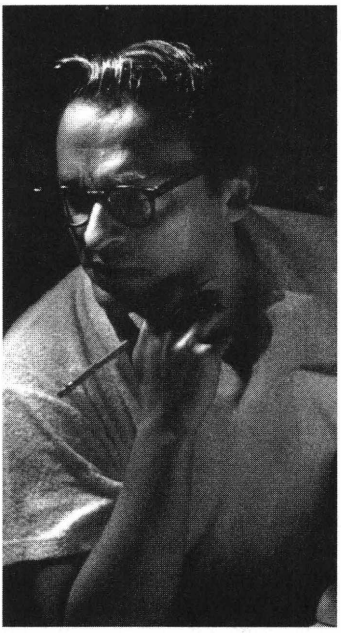
М.Козырев. Притягивает и пугает одновременно соблазн, с которым сложно справиться. Этот соблазн притягивает меня точно так же, как и любого человека, звонящего в программу. Он пугает меня фантастической простотой и фантастической привлекательностью. Когда я смотрю вниз с крыши двенадцатиэтажного дома, мне часто хочется прыгнуть, и я не могу понять, что за этим «хочется» стоит. Смотрю вниз, и дух захватывает от остро возникшего желания, но я мгновенно представляю распластанное тело с разбрызганными по тротуару мозгами. И думаю, что, наверное, будет доля секунды безумного восторга, но потом все кончится и я — тоже. К сожалению, у наркомана не возникает столь зримой картинки возможного конца. Наркоман видит свое крепкое тело и уверен, что с ним ничего плохого не случится.

Е.Кутловская. Программа «Сумерки» откровенно ориентирована на «их» опыт. Вас не смущает такое противоречие с актуальной «русской идеей»?

М.Козырев. Мое ток-шоу, действительно, выдержано в эстетике лучших западных телепрограмм. И я твердо стою на том, что когда продукт хорошо сделан, в этом нет ничего стыдного. Ведь для того чтобы качественно скопировать или повторить, тоже нужен талант, и порой продукт получается более достойный, чем заново изобретенный велосипед.

СИДНИ ЛЮМЕТ

Как делается кино



Посвящается Пид

Предисловие

Однажды я спросил Акиру Куросаву, почему в фильме «Ран» он построил кадр именно таким образом. Он ответил, что если бы камеру установили на дюйм левее, в поле зрения попал бы завод «Сони», а на дюйм правее — был бы виден аэропорт: ни тот ни другой объект не вписывались в атмосферу XVI века, воссозданную в фильме.

Это книга про то, как делаются фильмы. Слова Куросавы — пример простого и откровенного ответа, и в книге я в основном буду рассказывать о картинах, которые поставил сам. По крайней мере в каждом конкретном случае я точно знаю, что стояло за тем или иным решением.

Не существует правильного или неправильного способа поставить фильм. Я пишу лишь о том, как работаю я лично.

Режиссер: лучшая работа в мире

Первый выбор, который предстоит сделать режиссеру, — это решить, снимать или не снимать. Существует множество причин, по которым мы соглашаемся на ту или иную картину. Я не верю в ожидания «великого» материала, способного породить «шедевр». Важно, чтобы исходный материал касался меня лично — в той или иной степени. И в том или ином смысле. «Долгий день уходит в ночь» — все, о чем только можно мечтать. С помощью всего четырех персонажей осуществляется доскональное исследование жизни в целом. Однако я снял также и фильм «Назначение». Там были отличные диалоги, написанные Джеймсом Сэлтером, и чудовищный сюжет, навязанный ему итальянским продюсером. Думаю, Джим нуждался в деньгах. Снимать надо было в Риме. А у меня к тому моменту возникли проблемы с цветом. Я воспитывался на черно-белом кино, и многие мои картины были черно-белыми. Две цветные ленты, «Театрал» и «Группа», разочаровали меня. Цвет казался мне чем-то искусственным. Он словно делал фильмы еще более ненастоящими. Почему черно-белое кино вы-

Фрагменты Публикуется по L u m e t Sidney Making Movies N Y Vintage Books, 1996

глядело естественно, а цветное — нет? Похоже, я неправильно пользовался цветом или — что еще хуже — не пользовался вовсе.

Я увидел фильм Антониони «Красная пустыня». Его снимал оператор Карло Ди Пальма. Наконец-то я увидел, как цвет используется в качестве драматургического инструмента, он служит развитию действия, более глубокому раскрытию характеров персонажей. Я позвонил Ди Пальме в Рим, он оказался свободен и согласился снимать «Назначение». Тогда я тоже с радостью дал свое согласие. Я знал, что Карло сможет избавить меня от «цветовой слепоты». И он смог. Это был весьма разумный повод для съемок картины.

Два фильма я снял ради заработка. Три — потому что люблю работать и не мог больше выносить простоя. Будучи профессионалом, на этих лентах я работал с такой же самоотдачей, как и на остальных. Две из них получились и пользовались успехом. Правда состоит в том, что никто не знает магической формулы успеха. Я не скромничаю. Одни режиссеры снимают первоклассные фильмы, другие — нет. От нас зависит одно: подготовить «счастливый случай», в результате которого появится первоклассный фильм. Или не появится — никогда не знаешь заранее. Слишком много непредвиденного, о чем я и расскажу в следующих главах.

Но для того, кто еще не снял ни одного фильма и хочет стать режиссером, проблемы выбора не существует. Каков бы ни был фильм, проект, прогноз, если есть шанс сделать картину — соглашайся! Точка. Восклицательный знак! Первый фильм служит сам себе оправданием, потому что это — первый фильм.

Итак, тема фильма определена. Как же я выбираю людей, которые помогут мне воплотить ее на экране? Позже я расскажу об этом детально, по мере того как буду описывать каждую из составляющих кинопроцесса. Но существует еще и общий подход. Однажды, в конце 50-х, я прогуливался по Елисейским полям и увидел неоновую надпись на кинотеатре: «Douze Hommes en Colère — un Film de Sidney Lumet». Второй год шли на экранах мои «12 разгневанных мужчин», но я — к счастью для своей психики и карьеры — никогда не думал об этой работе как о «фильме Сидни Люмета». Не поймите меня неправильно. Это не ложная скромность. Я тот самый человек, который произносит «снято!» — слово, определяющее конечный результат, впоследствии появляющийся на экране. Это значит, что этот кусок отправят в лабораторию, проявят, напечатают и мы отсмотрим его в ближайшие дни. Из напечатанных дублей и делается фильм.

В какой степени фильмы зависят от меня? В какой степени это фильмы Сидни Люмета? Я сам завишу от погоды и бюджета, от того, что съела на завтрак исполнительница главной роли и в кого в данный момент влюблен ее партнер. Я завишу от чужого таланта, симпатий и антипатий, настроения и амбиций, взаимоотношений и характеров более чем сотни разных людей. И это только в съемочный период. В данный момент я не касаюсь студии, финансов, распространения, рынка и т.п.

Итак, насколько простирается моя независимость? Как у каждого начальника — а на съемочной площадке я начальник, — мои возможности ограничены. И для меня это самое прекрасное. Я возглавляю сообщество людей, в которых отчаянно нуждаюсь так же, как они нуждаются во мне. Любой из них может оказать помощь или нанести ущерб. Поэтому так важно собрать в творческий коллектив лучших из лучших. Людей, способных заставить и тебя показать все, на что ты способен, — не из вредности, а в поисках истины. Конечно, бывает, мне приходится нажимать на кнопки, но только если нет иного способа разрешить конфликт. Есть режиссеры, считающие, что коллектив будет работать лучше, если людей постоянно провоцировать. По-моему, это безумие. Напряженные отношения никогда не дают хорошего результата. Любой спортсмен подтвердит, что, напрягаясь, можно только навредить себе. Я считаю, это в равной мере относится и к области чувств. Я стараюсь раскрепостить всех на съемочной площадке, добиться атмосферы шутливой сосредоточенности. Как ни странно, шутка и сосредоточенность отлично согласуются друг с другом. Ведь совершенно очевидно, что талант неотделим от воли и ее надо уважать и поощрять.

Самый главный момент моей работы наступает, когда я произношу решающее слово «снято!», означающее, что все, над чем мы столько трудились, вчерне

запечатлено на пленке. Откуда я знаю, когда произнести это слово? Я не всегда уверен. Порой дубль кажется мне сомнительным, но я все равно отправляю его в печать. Это не значит, что я его использую в фильме. А иногда я ограничиваюсь всего одним дублем и перехожу к следующей сцене. (А это значит, что декорации будут полностью разобраны, на подготовку новых уйдут часы, а может, и дни. Если на данной натуре съемки больше не предусмотрены, мое решение становится еще более ответственным, поскольку нам могут не разрешить вернуться сюда в случае необходимости.)

Бывало, я ограничивался одним дублем и переходил к следующему эпизоду. Это опасно, поскольку случается всякое. В лаборатории могут испортить пленку. Однажды в Нью-Йорке организовали забастовку. И эти подонки всю пленку оставили в проявителе. Дневная работа — не только моя, но и всех, кто в тот день снимал в Нью-Йорке, — пошла насмарку. А еще был случай, когда материал везли в лабораторию в рафике и машина попала в аварию. Коробки с негативом разлетелись по всей улице, наклейки отклеились, дубли пропали. Или, например, мы снимали похороны мафиози для «Пленок Андерсона» на натуре в соборе святого Патрика на пересечении улиц Малбери и Хьюстон в Маленькой Италии. Я буквально кожей чувствовал недоброе. Эти громилы вдруг обиделись на то, как они выглядят на экране. (Думаю, нет необходимости пояснять, что это было обыкновенное вымогательство.) Алан Кинг играл в фильме гангстера. Он очутился в центре группы из шести весьма нервных парней. Голоса становились все громче. Наконец я услышал, что говорит один из них:

— Чой-то нас все хамлом выпендривают! Шо, у нас художников не было?

А л а н. Это кто же?

Г р о м и л а. Микеланджело!

А л а н. Про него уже сняли.

Г р о м и л а. Да? Енто с кем же?

А л а н. С Чаклесом Хестоном[1]. Полная фигня.

Положение было непростое. Помощник режиссера слышал, как кто-то из местной братии намекал насчет «заграбастывания чертового негатива». Мафиозники в Нью-Йорке весьма изобретательны. Поэтому после каждого дубля мы передавали пленку насмерть перепуганному администратору, который, незаметно испаряясь со съемочной площадки, отвозил ее в лабораторию на метро.

«Снято!» я произношу чисто инстинктивно. Бывает, внутренний голос подсказывает, что дубль безупречен и лучше уже не сделать. А бывает, каждый дубль выходит хуже предыдущего. Или я оказываюсь в безвыходной ситуации. Аккумуляторы сели, завтра надо снимать в Париже. Невезуха. Отправляй его в печать и надейся, что никто не заметит компромисса, на который ты пошел.

Самая сложная ситуация, с которой сталкиваешься в кинопроизводстве, это когда ты можешь сделать только один дубль. Такое случилось на «Убийстве в Восточном экспрессе». Представьте следующее: мы снимаем в гигантском депо в пригороде Парижа. Здесь стоит шестивагонный пыхтящий и урчащий поезд. Целый поезд! Целиком мой! Не игрушечный! Настоящий! Его собрали из привезенных из Брюсселя старых вагонов компании «Вагон-Ли» и столь же старых машин, доставленных из Понталье во Французских Альпах, хранилища списанных механизмов Французской национальной железной дороги. Построенные в Лондоне декорации Стамбульского вокзала, перевезенные в Париж и установленные в депо, превратили его в станцию отправления Восточного экспресса. Триста статистов размещены на «платформе» и в «зале ожидания». Снять предстоит вот что: камера расположена на Найке, 16-футовом передвижном кране. Он опущен до нижней позиции. Как только поезд тронется в нашем направлении, камера поедет ему навстречу, одновременно поднимаясь до его высоты — примерно на 6 футов. И поезд, и камера одновременно набирают скорость. И когда середина четвертого вагона поравняется с нами, нужно перейти на крупный план фирменного знака «Вагон-Ли». Он очень красив, золото на

[1]Имеется в виду фильм «Агония и экстаз» Кэрола Рида (1965) Хестона зовут Чарлтон, Кинг называет его Чаклесом (chuckles — болван, безголовый) — *Прим. переводчика*

синем фоне. Он заполняет экран. Камера панорамирует вслед за ним до последнего момента, а потом разворачивается на 180 градусов, фокусируясь в противоположном направлении. Мы уже достигли максимальной высоты крана, 16 футов, и снимаем удаляющийся поезд, который становится все меньше и меньше. Пока в объективе не остаются лишь красные огни последнего вагона, постепенно исчезающие в черноте ночи.

Блистательный оператор из Англии Джеффри Ансуорт потратил шесть часов, устанавливая свет на этой огромной площадке. Четверо из наших звезд — Ингрид Бергман, Ванесса Редгрейв, Алберт Финни и Джон Гилгуд — были заняты в постановках в Лондоне. Отыграв вечерние субботние спектакли, они прилетели воскресным утром в Париж на съемки и должны были вернуться в Лондон в понедельник. Снимать надо было ночью, поскольку нет ничего загадочного и блистательного в дневном отправлении поезда. К тому же к восьми утра понедельника мы должны были освободить депо для поездов Французской национальной железной дороги. Мы не могли позволить себе ни одной репетиции, поскольку Джеффри для расстановки света нужно было, чтобы поезд оставался на месте. В довершение всего сквозь открытые ворота депо на пути следования поезда виднелись и вокзал, и современный Париж, что создавало дополнительные аргументы для ночной съемки.

Питер Мак-Доналд — лучший ассистент оператора, с которым мне доводилось работать. Обычно ассистент оператора управляет вращением камеры в разных направлениях. В его задачу входит и установка фокуса. Не так-то это просто, когда камера движется в одном направлении, поезд в другом и нужно панорамировать по надписи «Вагон-Ли», удерживая фокус, ведь на буквах особенно заметна съемка не в фокусе. Он работал с объективом 2,8, при котором удерживать фокус труднее всего. И в дополнение ко всем трудностям именно он отвечает за управление и тележки с краном, приближающейся к объекту (поезду), чья скорость ему неизвестна, и расположенной на стреле крана площадки, вместившей камеру, оператора с ассистентом и меня. Такая площадка позволяет поднимать и опускать камеру. Четверо рабочих должны достигнуть полной согласованности своих действий. Питер без конца репетировал с ними, но эти репетиции основывались лишь на его интуиции, поскольку поезд нельзя было сдвинуть с места, пока Джеффри не закончил с освещением.

Наконец, в четыре часа ночи я начинаю нервничать. Джеффри делает все, на что только способен, осветители снуют как сумасшедшие, каждый старается изо всех сил. В четыре тридцать Джеффри готов. Мое сердце бешено бьется. Я знаю, что есть лишь одна попытка, поскольку в пять десять светает. За сорок минут совершенно невозможно вернуть поезд в депо, на прежнее место, и повторить дубль. Да и движение поездов к тому моменту уже не позволит перевести стрелки в необходимом для нас направлении. Так что выхода нет. Статисты на месте, машины запущены, сердца колотятся, камера пошла. Я выкрикиваю: «Запускайте поезд». Двуязычный француз-ассистент переводит машинисту. Поезд трогается на нас. Мы — на него. Площадка на стреле крана ползет вверх, поднимая камеру. Фокус нацелен на стремительно приближающийся знак «Вагон-Ли» на четвертом вагоне. Он двигается так быстро, не то что камерой — глазами трудно уследить. Питер поворачивает стрелку крана с камерой на бешеной скорости, и я успеваю лишь порадоваться, что пристегнулся ремнями. Поезд вылетает из депо и пропадает в ночи. Питер смотрит на меня, улыбается и поднимает вверх большой палец. Джефф тоже улыбается и смотрит на меня. Я смотрю на девочку, сверяющуюся со сценарием, и говорю: «Снято».

Еще одна область, в которой мои возможности не безграничны, — это бюджет. Я не из тех режиссеров, что говорят: «Выжмите компанию, я потрачу столько, сколько мне надо». Я признателен тем, кто добывает немыслимые миллионы на съемки. Я никогда не умел доставать много денег сам. Я обсуждаю бюджет с директором картины и смету с помощником режиссера. А потом делаю все возможное, чтобы не выйти за установленные пределы.

Это особенно важно на фильмах, которые не финансируются студиями-гигантами. Предположим, бюджет фильма — десять миллионов долларов. Из них три миллиона мы держим «в уме»: оплата режиссера, продюсера, сценариста,

актеров. Оставшиеся семь — «пишем», они пойдут на декорации, натуру, оборудование, транспорт, оплату рабочих, питание и страховку (огромные суммы), музыкальное оформление, монтаж, тонировку, аренду аппаратуры, суточные, реквизит (мебель, занавески, растения и т.д.). Короче, то, что «пишем», и есть физическая стоимость производства фильма. Крупной студии за спиной нет, поэтому продюсер отправляется на ежегодный слет в Милан, Канн или Лос-Анджелес, пытаясь продать права на фильм частным прокатчикам во Франции, Бразилии, Италии или Японии — где угодно. Если у него есть права на телепрокат, он торгует и ими тоже — в другие страны. Плюс права на производство видеокассеты. Кабельное телевидение. Вот так, с миру по нитке, и собираются необходимые десять миллионов: два из Японии, один из Франции, семьдесят пять тысяч из Бразилии, пятнадцать тысяч из Израиля... Ни от чего не отказываемся.

Но для того чтобы эта система сработала, необходимы два условия. Во-первых, у продюсера должно быть право распространения в Америке, гарантия, что картина будет выпущена на экраны в США. Во-вторых, необходимо представить так называемое обязательство завершения работ, которое полностью соответствует сути своей формулировки. Выдаваемое фирмой, несущей финансовую ответственность, обязательство гарантирует, что работы над фильмом будут завершены. В случае смерти исполнителя главной роли, разрушения декораций ураганом или пожара на студии эта гарантийная фирма, получив все возможные средства у страховой компании, финансирует завершение работ над картиной. Стандартный контракт с гарантийной фирмой предусматривает, что в случае нарушения графика работы над фильмом и/или превышения бюджета во время съемочного периода компания получает право контроля над картиной! Они могут провести экономию любым доступным им способом. Если эпизод предусматривает съемки в здании оперы с участием шестиста статистов, они могут потребовать перенести их в мужские уборные означенного здания. В случае отказа тебя могут уволить. Если ты собирался записывать звук с помощью стереофонии, они могут переиграть на монозвучание, поскольку это стоит намного дешевле. В определенном смысле фильм принадлежит им. Кстати, их прибыль составляет от 3 до 5 процентов бюджета.

И снова я задаюсь вопросом: насколько я свободен? Как ни странно, я не против ограничений. Порой они даже стимулируют меня. Они развивают волю в съемочном коллективе, добавляют страсти, и это отражается на экране. На ряде фильмов я работал за минимум, допускаемый профсоюзом, так же трудились и актеры. Так было с фильмом «Долгий день уходит в ночь» («Долгое путешествие дня в ночь»). Нам всем так нравилась идея, и мы хотели завершить картину, невзирая ни на что. Хепбёрн, Ричардсон, Робардс, Стокуэлл и я сформировали кооператив, работали за минимальную плату. А потом поделили прибыль (кое-какая прибыль все-таки была) на равные части. Бюджет фильма составлял четыреста девяносто тысяч долларов. Так же был снят и «Ростовщик». С бюджетом в девятьсот тридцать тысяч долларов. «Дэниел», «Q и А», «Обида» тоже снимались так. И это наиболее удавшиеся с художественной точки зрения проекты, в которых я принимал участие. В иных случаях, понимая, что лента не обладает большим коммерческим потенциалом, я радовался, получая деньги от студии, и совершал невероятные поступки. На картине «С пустым баком» я согласился на гонорар ниже своей «официальной цены». И ни разу не пожалел об этом.

Постигнув многие приемы малобюджетных постановок, я не считаю зазорным их применение и на лентах с достаточным финансированием. Без всякого ущерба для качества можно изрядно сэкономить. Например, и в павильонах, и на натуре я всегда снимаю, обрабатывая каждую стену. Представьте следующее: в комнате А имеется четыре стены — обозначим их стена А, В, С и D. Начиная с самого общего кадра, я снимаю все, что происходит на фоне стены А, до последнего крупняка. Затем мы переходим к стене В и повторяем тот же процесс. Потом наступает очередь стен С и D. Я поступаю так потому, что при каждом смещении камеры более чем на 15 градусов необходимо менять свет. А установка света — самый медленный (и соответственно дорогостоящий) этап кинопроизводства. Чаще всего установка света занимает как минимум два часа. Четыре установки света — это целый съемочный день! Поснимать у стены А, раз-

вернуться на 180 градусов и снять эпизод у стены С — это же четыре часа работы, половина съемочного дня!

Конечно, актерам приходится играть не эпизоды целиком, а их фрагменты. И тут все зависит от репетиций. Я репетирую минимально по две, а то и по три недели — в зависимости от сложности характеров персонажей. Когда мы снимали «12 разгневанных мужчин», у нас совсем не было денег. Бюджет составлял триста пятьдесят тысяч долларов. Честное слово: триста пятьдесят. И если уж на стул ставили свет, то снимали все, что связано с этим стулом. Впрочем, не совсем так. Мы обрабатывали комнату при трех вариантах освещения: первый раз с нормальным дневным светом, второй — в пасмурную погоду с надвигающимся дождем, третий — при свете электричества. Ясно, что при съемке Ли Кобба с Генри Фондой у нас были кадры Фонды у стены С и Кобба на фоне стены А. Между двумя съемками прошло восемь дней. И роль репетиций здесь была неоспорима. После двух недель репетиций в голове у меня сохранялся четкий график, когда, в какой момент картины мне понадобятся те или иные эмоции актеров. Мы сняли фильм за девятнадцать дней (закончив за день до срока по расписанию) и сэкономили тысячу долларов.

Все дело в подготовке. Когда ты точно знаешь, что делаешь, ты можешь со спокойной совестью отдаваться импровизации.

На второй моей картине, «Театрал», мы снимали сцену в Центральном парке, в ней были заняты Генри Фонда и Кристофер Пламмер. Я почти все снял в первой половине дня. Мы объявили часовой перерыв, зная, что после обеда нам осталось доснять несколько планов. Пока мы отдыхали, пошел снег. Когда мы вернулись в парк, он был совершенно белым от снега. Это было так красиво, что я захотел переснять всю сцену. Оператор Франц Плэннер сказал, что это невозможно, потому что к четырем часам стемнеет. Я моментально поменял мизансцены, изменил выход Пламмера таким образом, чтобы показать заснеженный парк; затем усадил героев на скамейку, снял средний и пару крупных планов. К концу съемки пришлось полностью раскрыть диафрагму, но сцена получилась. Благодаря общей подготовке актеров, благодаря тому, что все участники съемки знали, что они делают, мы просто приспособились к погоде, и сцена получилась лучше планировавшейся. Именно подготовка претворяет в жизнь «счастливые случайности», на которые рассчитывает каждый кинематографист. Со мной такое было не раз: в сцене Шона Коннери с Ванессой Редгрейв в настоящем Стамбуле на съемках «Убийства в Восточном экспрессе»; в «Вердикте» — в эпизоде Пола Ньюмена с Шарлоттой Рамплинг; в ряде эпизодов Аль Пачино с работниками банков в «Собачьем полдне». Каждый знал свою роль назубок, именно поэтому фильмы наполнены импровизациями.

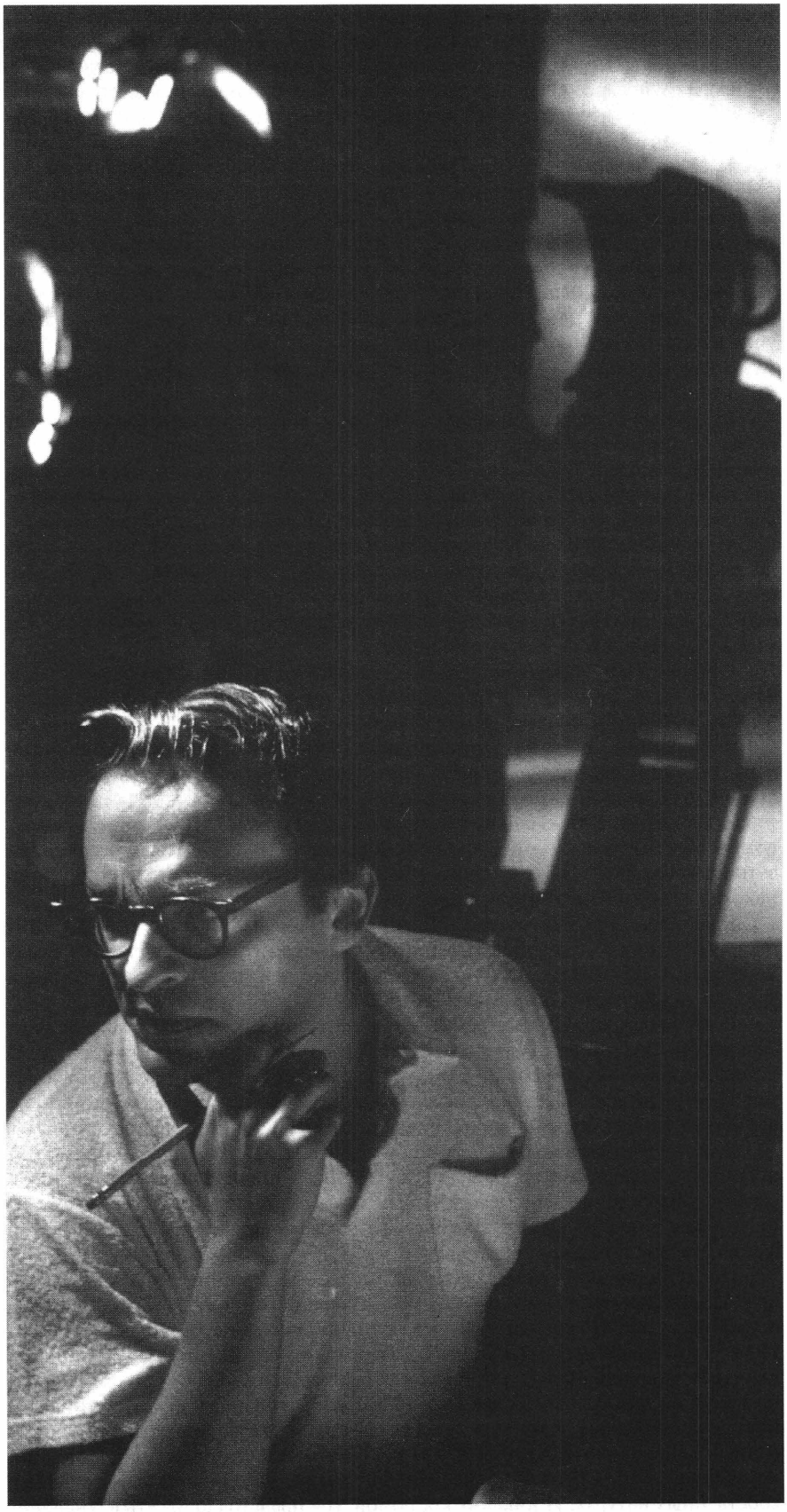
Ну, перейдем к частностям. Не пора ли поговорить о писателях?

Сценарий: нужны ли писатели?

У каждого в кино наступает так называемый «горячий» момент. Это когда ты всем нужен, потому что твой последний фильм пользовался успехом. Когда успехом пользовались сразу два фильма подряд, ты не просто «горяченький», ты скворчишь в масле. Три успеха приводят к «Что ты хочешь, родненький? Только скажи!» Но прежде чем вы сыронизируете: «Что ждать от Голливуда?» — задумайтесь о собственной профессии. По моим наблюдениям, то же самое происходит в издательском деле и в театре, музыке, юриспруденции, хирургии, спорте, на телевидении — да где угодно.

В свои горячие да и во вполне прохладные периоды я неоднократно получал сценарии от студийных боссов, сопровождавшиеся следующей запиской: «Конечно, мы понимаем, что сценарий нуждается в доработке. И если вы сочтете, что его автор не в состоянии с ней справиться, мы готовы привлечь кого угодно по вашему усмотрению». Меня это всегда поражало. Это плохой знак — свидетельство того, что они не уверены в качестве сценария, ими же приобретенного.

Пренебрежение, с которым студии относятся к писателям, слишком хорошо известно, чтобы обсуждать эту тему еще раз на этих страницах. Почти все



Сидни Люмет на съемках фильма «Долгий день уходит в ночь»

Фото Эриха Хартманна

кошмарные сплетни истинны, в том числе история Сэма Шпигеля, заставившего двух сценаристов работать над одной картиной, разместив их на двух этажах Plaza Athénée в Париже. Или сюжет с Гербом Гарднером и Пэдди Чаевски, получившими предложение переписать сценарий фильма. Продюсер был настолько туп, что не заметил, что отправляет два идентичных послания по одному адресу: дом 850 на Седьмой авеню в Нью-Йорке, где Гарднер занимал кабинет № 625, а Чаевски — № 627. Писатели ответили идентичными же отказами.

Я человек театра и привык к его законам. Там работа писателя священна. Донести до зрителя авторский замысел — главная цель постановки. В контракте Гильдии драматургов специально оговорено право автора на утверждение исполнителей ролей, костюмов, декораций, режиссера — он даже может наложить вето на постановку перед самой премьерой, если сочтет ее неудовлетворительной. И я даже знаю один случай, когда такое произошло. Меня воспитывали в убеждении, что тому, кому принадлежит замысел, кому довелось пройти сквозь муки перенесения его на бумагу, тому в первую очередь и одобрять или не одобрять конечный результат.

В спорных случаях я соглашаюсь с автором. В конце концов, это ведь он написал. Очень важно также, чтобы режиссер понимал каждую строчку, написанную сценаристом. Стыдно, когда режиссер не может объяснить актеру значение той или иной фразы. Со мной такое случилось однажды на съемках «Гарбо говорит». Неожиданно я понял, что не знаю ответ на вопрос, заданный актером. Сценарист уже вернулся в Калифорнию. Я крутился и выворачивался, все больше запутываясь в характере персонажа, которого с таким воодушевлением изображал артист. Позже, заглянув в первый вариант сценария, я обнаружил опечатку. Смысл фразы был прямо противоположен тому, что я вложил в него. Ни мне, ни фильму это на пользу не пошло.

Сценарий «Собачьего полдня» основывался на подлинном событии. Замечательно написанный Фрэнком Пирсоном, он очень нравился и продюсеру Марти Брегману, и Пачино, и мне. Идеально выстроенный, с остроумными едкими диалогами, смешной, трогательный, весьма оригинальный. На третий день репетиций я начал беспокоиться по поводу обстоятельств, которые не имели ничего общего ни с качеством сценария, ни с исполнительским ремеслом актеров. Сюжет рассказывал о человеке, ограбившем банк, чтобы добыть своему возлюбленному денег на операцию по смене пола. Для 1975 года достаточно экзотичный материал. Даже «Парни из шайки» не затрагивали столь откровенно некоторые аспекты жизни гомосексуалистов.

Я выходец из рабочего класса. В детстве я ходил в кинотеатр «Лёв Питкин» на авеню Питкин в Бруклине. Субботними вечерами там собиралась не самая изысканная публика. Я отлично помню грубые реплики, которыми осыпали зрители на галерке Лесли Хоуарда в «Алом цветении».

В «Собачьем полдне» я стремился показать, что мы не столь отличаемся от «извращенцев», что каждый способен на самый непредсказуемый поступок. И эмоциональной кульминацией картины должен был стать эпизод, когда герой Аль Пачино диктует завещание перед налетом на банк, налетом, в котором, по его абсолютному убеждению, он погибнет. В завещании помимо прочего звучала такая замечательная фраза: «Завещаю Эрни, которого я люблю так, как никогда ни один мужчина не любил другого...» И ее-то предстояло услышать той самой аудитории, что заполняла «Лёв Питкин» субботними вечерами. Бог знает, что раздалось бы тогда с галерки. Смысл всего фильма заключался в этой фразе. Можем ли мы его передать?

По согласованию с Фрэнком на третий день репетиции я объявил актерам, что мы имеем дело с провокационным материалом. Обычно я не задумываюсь о реакции зрителя. Но когда речь идет о двух центральных темах — о сексе и смерти, — эту реакцию невозможно предугадать. Они могут рассмеяться, зашикать, пытаться перекричать экран — защитная реакция людей на нечто, их смущающее, или на что-то, затрагивающее их особенно сильно, или на явления, им прежде не знакомые, поистине непредсказуема. Я сказал актерам, что единственный способ привлечь зрителя — в максимальном сближении образов и исполнителей; они должны были идти от себя к персонажам, не скрывая ничего в собственных натурах. И никаких костюмов. Им предстояло играть в собствен-

ной одежде. «Я хочу видеть Шелли и Кэрол, Ала и Джона и Криса, — сказал я. — Вы лишь позаимствовали имена героев из сценария. Но не их характеры. Мне нужны ваши характеры». Кто-то из актеров спросил, можно ли пользоваться собственным текстом, когда им покажется это уместным. Впервые в своей жизни я сказал: «Да».

То была необыкновенная съемочная группа. С мужественной одержимостью ее возглавлял Пачино. А Фрэнк Пирсон проявил редкое отсутствие эгоизма, оценив нашу цель. Это вовсе не значит, что на площадке воцарилась анархия. Все репетиции записывались на магнитофон. Мы импровизировали. Затем записи расшифровывались, и на основе наших импровизаций создавался новый текст. Удивительная сцена телефонного разговора героя Пачино с его любовником, сыгранным Крисом Сэрэндоном, родилась из репетиционных импровизаций за круглым столом. В другом его телефонном разговоре — с женой, сыгранной Сьюзен Перец, — точные сценарные реплики актрисы звучали в ответ на импровизации Пачино. В трех эпизодах я полностью положился на импровизационное решение и даже оставил их нетронутыми до съемок: речь идет о двух сценах между Алом и Чарлзом Дьюрнингом в роли полицейского и о сцене, когда Пачино, всю жизнь считавший себя неудачником, неожиданно ощущает собственную силу и разбрасывает деньги в толпе. По моим подсчетам, около 60 процентов ленты построено на импровизациях. Но при этом мы не отклонялись от фабулы Пирсона. За этот сценарий он получил «Оскар». И вполне заслуженно. Может, актеры произносили не совсем его слова, но они придерживались его замысла.

Подлинное ограбление длилось девять часов. Телевидение подробнейшим образом освещало его. Один из приятелей грабителей продал телекомпании любительскую пленку с записью «свадьбы» настоящих Джона и Эрни в Гринвич Виллидж. Я видел эту кассету: на Джоне военная форма, на Эрни — свадебное платье. Их сопровождают двадцать парней. Шаферы. Венчал их священник-гомосексуалист, впоследствии лишенный за это сана. Мать Джона сидела в первом ряду. Кольцом, которое Джон надел на палец Эрни, послужила окольцовка электрического фонарика. В сценарии была сцена, когда эту запись транслируют по телевидению. На ней-то перед заложниками из банка и предстает впервые любовник Сани.

Основываясь на своем знании аудитории из кинотеатра «Лёв Питкин», я предположил, что использование этой кассеты в фильме будет для нас губительно. Галерка после этого перестанет воспринимать и фильм, и Пачино всерьез. Зрители выйдут из-под контроля — будут ржать, гоготать. Поэтому я вырезал сцену. Даже не стал ее снимать. Вместо нее поместил кадр Эрни на телеэкране, что передавало смысл эпизода, не подвергая картину ненужному риску.

Каждый режиссер подписывает контракт, одним из пунктов которого является обязательство снять одобренный сценарий. Поскольку почти все сценарии подвергаются массе переделок, одобренным считается вариант, принятый непосредственно перед началом съемок.

Съемки продолжались уже в течение двух недель, когда ко мне подошел администратор и сказал, что со мной жаждет поговорить один из калифорнийских боссов. Я попросил передать, что перезвоню во время обеденного перерыва. Через минуту администратор вернулся: «Он приказывает прекратить съемки. Он должен с вами поговорить». О-хо-хо.

Я пошел в контору и взял трубку.

Я. Привет. Что случилось?

Руководитель студии. Сидни, ты нас подставил!

Я прежде не слыхал выражения «подставил» и решил, что оно означает «оттрахал».

Я. В каком смысле «подставил»?

Руководитель. Ты вырезал из фильма самую лучшую и важную сцену.

Я понял, что они рассчитывали на скандальное воздействие этого эпизода — на то, из-за чего, собственно, я его и убрал. Я заявил, что окончательный вариант был у них две недели назад, и они слова мне не сказали. Что я уже отснял сцену, где должны были просматривать эту запись, и переснять ее невозможно. Он швырнул трубку.

А когда на студии просмотрели черновой монтаж, все пришли в восторг. И руководитель был само очарование, он сказал, что понимает, почему я убрал этот эпизод.

За исключением двух случаев, все сценаристы, с которыми мне доводилось работать, готовы были повторить этот опыт. Я думаю, причина заключается в том, что я люблю диалоги. Мнение о том, что диалоги некинематографичны, неверно. Многие фильмы 30-х и 40-х, вызывающие наше восхищение, кажется, состоят из одних только диалогов.

Звук и изображение вовсе не противоречат друг другу. Надо стараться извлечь лучшее из того и другого. Более того. Я люблю длинные речи. Одна из причин, по которой студия долго сопротивлялась постановке «Телесети», заключалась в том, что Чаевски написал для Питера Финча, игравшего Хоуарда Биле, четыре монолога — от четырех до шести страниц каждый.

На заре телевидения, когда школа «кухонного реализма» еще не получила столь широкого развития, мы обычно «объясняли», каков персонаж. Примерно к концу первой трети картины одно из действующих лиц отчетливо формулировало, как герой дошел до жизни такой. Мы с Чаевски прозвали этот прием драматургией «резинового ути»: «Когда он был маленький, у него отобрали резинового утенка, вот почему он стал убийцей-маньяком». И эта мода прошлого сохранилась на некоторых студиях до сегодняшнего дня.

Я всегда старался обойтись без объяснений про резинового утенка. Суть персонажа должна проистекать из его поступков. Если же писатель провозглашает причины, поясняет психологические мотивации, значит, его персонаж не прописан внятно.

Как вы уже поняли, я считаю, что авторы должны присутствовать на репетициях. Слова значимы. Ни актеры, ни режиссеры по большей части писателями не являются. Импровизация удалась в «Собачьем полдне» только потому, что я требовал от актеров, чтобы они изображали самих себя, а не своих персонажей. В прочих случаях я пользуюсь импровизацией как элементом актерской техники, а ни в коем случае не источником диалогов. Если у актера возникли проблемы с постижением эмоциональной сути образа, импровизация может ему помочь. И все.

Большинство писателей настолько привыкли к грубому обращению, что изумляются, когда я прошу их поприсутствовать на репетициях. Часто мое уважение к авторам заходит столь далеко, что я настаиваю на их присутствии на всех этапах создания фильма. Чаевски, бывший также и продюсером «Телесети», обладал незаурядным талантом. За комической внешностью скрывался в самом деле забавный человек. Цинизм Чаевски во многом был напускным, но в его характере присутствовала и изрядная толика паранойи. Всерьез он относился только к своей работе и к Израилю. Когда мы выбирали актеров, я предложил снять Ванессу Редгрейв. Он заявил, что не хочет, чтобы она принимала участие в фильме. Я сказал: «Это же самая лучшая англоговорящая актриса!» Он ответил: «Она поддерживает Организацию освобождения Палестины». Я сказал: «Пэдди, ты занимаешься составлением черных списков!» Он: «Еврею по отношению к нееврею это позволительно».

В области комического он безусловно разбирался лучше меня. В сцене, когда Хоуард Биле забредает в телевизионное здание в мокрой пижаме и плаще, похожий на лунатика, бормоча что-то невнятное, вахтер говорит ему: «Ясное дело, мистер Биле». Следуя своей прямолинейной логике, я строил эпизод на сочувствии вахтера Питеру Финчу и в реплику вкладывал юмористически-утешительный смысл. Пэдди прошептал мне на ухо: «Это же телевидение. Он его даже не замечает». Конечно, он был прав. Эта сцена вызывает смех в зале. Поставь я ее по своему усмотрению, она бы не была смешной.

Зато, когда Пэдди попытался прокомментировать замечательно написанный эпизод, где Уильям Холден говорит Беатрис Стрейт, что любит другую, я поднял руку и сказал: «Пэдди, пожалуйста. В разводах я разбираюсь лучше тебя».

По причинам, которые я разъясню в последующих главах, я не пускаю писателей в монтажную и не показываю им отснятый материал. Но по возможности стараюсь показать черновой монтаж. Он всегда нуждается в сокращении. И никто лучше автора не заметит повторов в собственном произведении.

Обычно я репетирую недели две. Если приходится иметь дело с очень уж сложными характерами персонажей, мы работаем дольше — «Долгий день уходит в ночь» мы репетировали четыре недели, «Вердикт» — три.

Чаще всего первые два-три дня мы просто обсуждаем сценарий, сидя за столом. Сначала, конечно, определяем его тему. Затем — каждый характер, сцену, реплику. Так же, как я все это обсуждал ранее с автором. На репетиции присутствуют все исполнители главных ролей. Случается, актеру предстоит важная сцена с эпизодическим персонажем. Я привлекаю исполнителей второстепенных ролей к репетициям на второй неделе. Сначала мы прочитываем весь сценарий целиком, затем в течение двух дней разделяем его на составные части и на третий день проводим повторную читку всего сценария.

Любопытным является тот факт, что вторая читка качественно уступает первой. Это происходит оттого, что в первый день актеры опираются на инстинкт. Однако от повторений на репетициях инстинкт изнашивается. В то же время кино основано на повторах. Поэтому необходимо произвести ряд «действий», способных стимулировать эмоции, компенсирующие потерю инстинктов. Для этого и нужны двухдневные обсуждения. Другими словами, в ход пошла техника. К моменту второй читки инстинкты уже не работают, но и стадия, когда рычаги, приводящие в действие актерские эмоции, становятся полностью мне послушны, еще не достигнута. Поэтому читка и проходит не столь хорошо.

На том же этапе мы обсуждаем, есть ли необходимость в переписывании отдельных моментов сценария. Мы начинаем физически ощущать, достаточно ли нюансов в том или ином характере или сюжете, вся ли информация донесена внятно, не затянут ли эпизод или диалог. Если требуется серьезная доработка, писатель испаряется на несколько дней. Небольшие изменения вносятся непосредственно во время репетиции.

На четвертый день я начинаю этап поэпизодной режиссуры. Интерьеры, которые, предстоит использовать в фильме, расчерчены на полу в их натуральную величину. Чертежи раскрашены в разные цвета, чтобы отличать одну комнату от другой. Мебель расставлена точно там, где ей и предстоит быть. Телефоны, столы, кровати, ножи, пистолеты, наручники, ручки, книги, бумага — ничто не забыто. Два поставленных рядом стула изображают машину, шесть стульев — вагон метро. Актеры внимательны: «Перейди улицу вот тут», «Сядь в этом ряду», «Сидни, я предпочел бы вот здесь на нее не смотреть». Мы репетируем все: погони и драки (разумеется, с наколенниками и налокотниками), прогулки по Центральному парку и все-все в помещении и вне его. Я называю этот процесс «разминкой». Он длится примерно два с половиной дня.

Затем мы снова начинаем все сначала, то и дело останавливаясь, чтобы свериться с находками, сделанными во время застольной читки. Ни куска я не проигрываю в голове до начала репетиций. Равно как и не продумываю заранее движение камеры. Я предпочитаю проверить, куда поведет актеров их инстинкт. Я стремлюсь, чтобы каждый следующий шаг органично вытекал из предыдущего — от читки к мизансценировке и далее к съемкам. Так короткими перебежками с остановками продвигаемся мы еще два с половиной дня. Настает девятый день. И я приглашаю на репетиции оператора. Сценарист и так постоянно под руками. А если мне нравится продюсер, я зову и его.

В последний репетиционный день проводим пару прогонов. Разумеется, репетирую я поэпизодно. Поскольку кино по эпизодам — один за другим — никто никогда не снимает, доступность и месторасположение натуры, бюджет, время, которым располагают исполнители эпизодических ролей, — вот далеко не все факторы, определяющие расписание съемок. Поэпизодные репетиции позволяют актерам почувствовать себя частью общего дела, познать стержень характеров своих персонажей и к моменту начала съемок точно понимать

смысл и последствия своих поступков вне зависимости от последовательности съемок тех или иных сцен.

Хоуарда Хоукса однажды попросили назвать самое важное в актерском ремесле. Он назвал «уверенность в себе». В определенном смысле именно этой цели и служат репетиции: актеры, познавая самих себя, обретают уверенность. Они изучают меня. Я ничего не скрываю. Коль скоро они полностью раскрываются перед камерой, я полностью раскрываюсь перед ними. Они должны мне беспрекословно доверять, знать, что я чувствую их, каждое их движение. Такое взаимное доверие — важнейший элемент конструкции картины.

С Марлоном Брандо я работал над фильмом «Из породы беглецов». Он личность подозрительная. Не знаю, насколько такие развлечения занимают его ныне, но прежде Брандо подвергал каждого режиссера в первые съемочные дни неизбежной проверке. Он делал простую вещь — два абсолютно одинаковых дубля. Только в первом он выкладывался до конца, а второй гнал на чистой технике. А затем смотрел, какой из дублей режиссер выберет. Если второй, это был конец режиссера. Марлон либо работал поверхностно над ролью, либо превращал жизнь постановщика в настоящий ад, либо совмещал первое со вторым. Вообще-то никто не имеет права экспериментировать над людьми подобным образом, но понять его можно. Он не хотел выворачиваться наизнанку перед человеком, не способным это оценить.

По мере того как актеры знакомятся со мной, я многое узнаю о них. Что их возбуждает, какие рычаги управляют их чувствами? Что их раздражает? Насколько далеко простирается их способность сосредоточиться? Какой актерский метод они используют? Метод, основанный на теории Станиславского и прославленный Актерской студией, — совсем не единственный на свете. Ралф Ричардсон, которого я видел по меньшей мере в трех выдающихся ролях в кино и в театре, использовал ни на что не похожую музыкальную систему. Во время репетиции на фильме «Долгий день уходит в ночь» он задал простой вопрос. Ответ мой закончился через сорок пять минут.(Я вообще не дурак поговорить.) После минутной паузы Ралф звучно произнес: «Я понял, что ты имел в виду, мой мальчик, пусть виолончель звучит громче флейты». Я был, конечно, в восторге. Разумеется, он ставил меня на место, намекая на мою многословность. Но с того момента мы изъяснялись музыкальными терминами. «Прибавь немного стаккато, Ралф». Позже я узнал, что перед выходом на сцену он играет на скрипке в своей гримуборной, чтобы разогреться. Он буквально использовал самого себя в качестве музыкального инструмента.

Есть актеры, использующие для игры понятия ритма: «Сидни, покажи мне ритм этой сцены». Ответ должен звучать так: «Дам-ди-дам-ди-дам-ди-ДАМ». Одни предпочитают воспринимать интонации «с голоса», а другие ненавидят такую технику.

Актеры тоже приспосабливаются друг к другу. Раскрывают личное, потаенное с каждым днем все больше и больше. Генри Фонда рассказывал мне, что в первый же день съемок в фильме Серджо Леоне ему нужно было сняться в любовной сцене с Джиной Лоллобриджидой. Без репетиций. С налета. Актеры поразному относятся к участию в любовных и эротических эпизодах. Иные смущаются. Однажды я работал с актером, которому жена запрещала играть в любовных сценах. Я точно знаю, что если главным исполнителям суждено влюбиться друг в друга, это происходит в момент репетиции или съемки любовного эпизода. Один актер, имя которого я предпочитаю не упоминать, пожелал лично присутствовать при отборе партнерши. На мой вопрос, для чего, он ответил, что достоверно изображать пылкую страсть он может, лишь испытывая сексуальное влечение к партнерше. Тогда я поинтересовался источником его эмоций для ее убийства, если таковое потребуется по сценарию... Нам не скоро удалось восстановить с ним прежние отношения.

Каждый актер имеет право на свой внутренний мир, и я никогда сознательно это его право не нарушу. Некоторые режиссеры насильно вторгаются во внут-

ренний мир актеров. Здесь нет готовых правил и рецептов. Но я получил урок много лет назад на фильме «Такая вот женщина». На определенной фразе я добивался слез из глаз актрисы. Ей это не удавалось. Наконец я потребовал, чтобы невзирая ни на что она доиграла сцену до конца. Мы запустили камеру. И перед той самой фразой я дал ей пощечину. Ее глаза расширились. Она была потрясена. Вытекли первые слезинки, потом слезы полились рекой, она произнесла текст, и получился отличный дубль. Когда я крикнул «снято!», она обняла меня и сказала, какой я замечательный. А я себя презирал. Заказал льда, чтобы у нее щека не распухла, и понял, что никогда в жизни не повторю ничего подобного. Если нельзя добиться удачного дубля с помощью мастерства, черт с ним. Выход всегда найдется.

Я хотел, чтобы в «Убийстве в Восточном экспрессе» Ингрид Бергман сыграла русскую княгиню Драгомирову. А она хотела играть простодушную шведскую горничную. Я хотел непременно снимать Ингрид Бергман. И позволил ей сыграть горничную. Она получила «Оскар». Вспоминаю об этом как о примере актерского самоощущения, чрезвычайно важного элемента лицедейства. Я уже упоминал об использовании импровизации в репетиционный период для постижения различных чувств. Умение разбираться в собственных чувствах помогает и передавать подлинные эмоции, и имитировать их. Какими бы неуверенными в себе людьми ни были те звезды, с которыми мне приходилось работать, в себе они разбирались отлично. Вам кажется, что часы, проводимые у зеркала, простое тщеславие. А я считаю, что самопознание — решающий элемент в постижении актером характера его персонажа.

Прелестная сценка возникла при первой читке «Убийства в Восточном экспрессе». Пять звезд английской сцены собрались одновременно в Уэст-Энде: Джон Гилгуд, Венди Хиллер, Ванесса Редгрейв, Колин Блейкли и Рейчел Робертс. Напротив сидели шесть звезд кино: Шон Коннери, Лорен Бэколл, Ричард Уидмарк, Тони Перкинс, Жаклин Биссет и Майкл Йорк. Ингрид Бергман и Альберт Финни служили как бы мостиками между двумя этими мирами. Они начали читать. Я не услышал ни слова. Каждый бормотал текст себе под нос, разобрать его было невозможно. Наконец до меня дошло происходящее. Кино- и театральные звезды испытывали по отношению друг к другу благоговейный страх. Классический случай войны миров. Я остановил читку, заявив, что не понимаю ни слова, и попросил их просто поговорить между собой, как будто они собрались на приеме в доме Гилгуда. Джон сказал, что никогда не собирал столько знаменитостей у себя, и атмосфера разрядилась.

Такие эпизоды и заставляют меня любить актеров.

Камера: твой лучший друг

Во-первых, камера не огрызается тебе в ответ. Не задает дурацких вопросов. И провокационных, заставляющих тебя почувствовать, что ты все делаешь не так, — тоже не задает. Эй, это же камера!

Но...

Она может камуфлировать неудачное актерское исполнение.

Улучшать хорошее.

Создавать настроение.

Создавать уродство.

Создавать красоту.

Вызывать восторг.

Выхватывать самое главное.

Останавливать время.

Изменять пространство.

Делать характеры более выпуклыми.

Описывать события.

Шутить.

Творить чудеса.

Она рассказывает истории!

Если у меня в фильме заняты две звезды, я знаю: на самом деле их три. Третья — камера. Основные элементы фотографии — объективы, точка съемки, свет, фильтры — замечательные инструменты. Они используются не только в технических, но и в эстетических целях. Быть может, мне удастся проиллюстрировать это положение на нескольких примерах.

«12 разгневанных мужчин», оператор Борис Кауфман. Мне и в голову не приходило, что съемка целого фильма в одной-единственной комнате может вырасти в серьезную проблему. Мне казалось, что в этом-то и заключается главное преимущество. Мне представлялось, что состояние загнанных в ловушку зверей, испытанное мужчинами, которые просто не могут покинуть эту комнату, должно стать главным драматургическим элементом картины. И мне моментально пришел в голову «объективный замысел». По мере развития действия комната должна уменьшаться в размерах. Значит, постепенно надо переходить к длиннофокусным объективам. Начав с нормальных (28 мм и 40), мы переходили на 50 *мм,* 75 и 100. К тому же я использовал ракурсную съемку: эпизоды первой трети картины были сняты с точки выше уровня глаз, эпизоды второй трети снимались на обычном уровне, на последней трети я ставил камеру ниже. Таким образом, к концу ленты стал виден потолок комнаты. И уже не просто сдвигались стены, но и опускался потолок. Всеохватывающее чувство клаустрофобии немало способствовало увеличению напряжения к концу фильма. В финальной сцене, когда присяжные покидают зал заседания, я использовал широкоугольные объективы, самые широкие из всех, которыми снималась картина. И поднял камеру как можно выше над уровнем глаз. Мне это понадобилось для того, чтобы впустить в фильм — после двух часов замкнутого пространства — воздух, дать всем возможность вздохнуть полной грудью.

«Из породы беглецов», оператор Борис Кауфман. Впервые я использовал объективы для характеристики персонажей. Герой Брандо Вэл Ксавьер ищет в любви спасение. (Я как-то спросил Теннесси Уильямса, не скрыл ли он за именем Вэла Ксавьера святого Валентина, спасителя. Он лишь усмехнулся этой своей загадочной улыбкой.)

Длиннофокусные объективы смягчают изображаемый объект. С длиннофокусным объективом при полностью открытой диафрагме в стоп-кадре на крупном плане можно выделить глаза, а уши и остальная часть лица будут слегка не в фокусе. И я старался всегда, когда это было возможно, снимать Брандо более длиннофокусными объективами, чем его партнеров. Я старался создать вокруг него атмосферу нежности и изящества.

Леди, героиня Анны Маньяни, в начале фильма предстает твердой, даже жесткой дамой. По мере развития романа с Вэлом она смягчается. И соответственно от обычных объективов я постепенно переходил на длиннофокусные, пока к концу ленты ее не стали снимать теми же объективами, что и Вэла. Он изменил ее жизнь. Она вошла в его мир.

Вэл в конце фильма такой же, как и в начале. Характер Леди претерпевает изменения. Чтобы подчеркнуть эти изменения, перейдя к одинаковым объективам, мы использовали для съемки Леди сетки. Сетка — это буквально именно то, что подразумевает ее название: кусок сетки, натянутый на металлическую рамку и закрепляемый перед объективом. Она служит для рассеивания света и еще большего смягчения объекта. Использовать ее надо осторожно, особенно при стыковке кадров, снятых с ее использованием, и кадров, снятых без сетки. Существуют сетки разной степени плотности. К концу фильма Леди обнаруживает, что ждет ребенка. В прелестном монологе она сравнивает себя с фиговым деревом из сада ее отца, деревом погибшим, но — возрожденным к жизни. Борис употребил все: длиннофокусный объектив и сетки, три стадии подсветки с дымкой, чтобы выделить героиню. Оглядываясь назад, я понимаю, что мы зашли, пожалуй, слишком далеко, но на тот момент, мне казалось, мы достигли совершенства.

«Холм», оператор Освальд Морис. В «Холме» речь идет о военной британской тюрьме, расположенной в Северной Африке, время действия — вторая мировая война. Сюда ссылают британских военнослужащих за дисциплинарные и прочие провинности. Это жестокий мир, здесь царят садистские нравы, а наказания разного рода нацелены на то, чтобы сломать волю каждого несчастного, оказавшегося тут. Добиваясь предельной контрастности, мы использовали Илфордский позитивный проявитель, редко употребляемый операторами, поскольку они считают его слишком контрастным.

Снимать весь фильм решили тремя широкоугольниками: первую часть фильма — 24 *мм*, вторую — 21 и третью — 18 *мм*. И снимали так все, включая крупные планы. Разумеется, лица выглядели искаженными. Нос увеличивался в два раза, лоб уплывал назад. В конце даже при расстоянии всего в фут от камеры до лица актера на втором плане хорошо видны были и тюрьма, и вся пустыня. Вот почему я воспользовался этими объективами. Ни в коем случае я не хотел упустить подтекст повествования: никому из героев не выйти из заключения и не уйти от самих себя.

Но вернемся к контрастам. Натуру мы снимали в пустыне. Солнце светило нещадно, жара была такая, что к концу дня все были полностью обезвожены. Через несколько дней я поинтересовался у Шона Коннери, как у него обстоит с мочеиспусканием. «Только по утрам», — сказал он.

Когда перешли к крупным планам и начали снимать лица актеров, не обращенные к солнцу, Осси спрашивал, хочу ли я видеть лицо исполнителя. Если я говорил, что хочу, камеру подкатывали к нему поближе. Если я говорил «нет», Осси спрашивал: «А как насчет глаз?» В случае согласия он отрывал кусок картона или — когда камера находилась достаточно близко от лица исполнителя — доставал носовой платок и пользовался ими вместо отражателя, направляя горячий свет небесного светила в глаза актера.

«Убийство в Восточном экспрессе», оператор Джеффри Ансуорт. Нашей целью была передача естественной природной красоты. Для этого (помимо прочего) есть два способа: длиннофокусные объективы, смягчающие изображение, и подсветка сзади.

Задняя подсветка — древнейший метод украшательства. Свет направляют сзади на плечи и голову актера. При этом свет куда более мощный, чем тот, что направлен ему в лицо. Если вы бродили по лесу в направлении заходящего солнца или шли на юг по Пятой авеню ярким солнечным днем, вы не могли не заметить, как красиво выглядят листья или улица. Потому что освещены сзади. Задняя подсветка так популярна в кино только потому, что всегда дает заметный результат. Она-то и сделала Гарбо и Дитрих и всех остальных еще более красивыми, чем они были в действительности.

«Телесеть», оператор Оуэн Ройзман. Мы снимали фильм о коррупции. И коррумпировали камеру. В начале дали почти натуралистический кадр. В ночной сцене между Питером Финчем и Билом Холденом на Шестой авеню дали минимум света — по экспонометру. По мере развития сюжета раскадровка становилась все более и более сдержанной и формальной. А свет все более искусственным. Предпоследний эпизод, в котором Фей Данауэй, Роберт Дюволл и три чиновника от телевидения в серых костюмах решают убить Питера Финча, был освещен наподобие рекламного ролика. Камера была предельно статична, уподоблена фотоаппарату. Словно она тоже пала жертвой телевидения.

(Все эти смены объективов и освещения происходят поэтапно. Я не терплю резкого и очевидного технического внедрения в плоть фильма. Когда все это растягиваешь на два часа, зритель не замечает технических приемов.)

«Смертельная ловушка», оператор Фредди Янг. Темой фильма была разочарованность в жизни. Мне хотелось размыть краски. Передать это мерзкое безжизненное чувство, что посещает вас зимой в Лондоне. Фредди предложил засветить пленку. Это мы и сделали, до съемки подержав пленку под 60-ваттовой лампой в темной комнате. На негативе появился молочный налет. В результате

при проявке отснятого материала краски стали менее яркими, из них как бы ушла жизнь. Такой процесс называется «предварительное засвечивание».

«На следующее утро», оператор Анджей Бартковяк. Здесь я добивался противоположного эффекта, чем в «Смертельной ловушке». Жизнь в Лос-Анджелесе оказывает расслабляющее воздействие на персонаж Джейн Фонды. Яркость красок надо было преувеличить: красное должно стать краснее, синее — еще более синим. Мы пользовались фильтрами. В объективах есть пазы, в которые вставляются рамки от 2,5 до 3,5 дюймов. А в рамки, в свою очередь, помещают разноцветные стекла или пленки. Когда мы снимали небо, Анджей добавлял синий фильтр, акцентируя его синеву. И так он делал с каждым цветом. Однажды день выдался облачным и пасмурным, а небо казалось оранжевым из-за дымки. Тогда Анджей всю сцену снял в цвете лотка, торгующего горячими сосисками.

Фильтры, конечно, ограничивают движение камеры. Коль скоро вам не хочется, чтобы синева неба перешла на белое здание или лицо актера. Но разумное использование их очень полезно.

«Принц города», оператор Анджей Бартковяк. С изобразительной точки зрения это был мой самый интересный фильм. Отталкиваясь от его темы (несоответствие видимости и сути), я принял решение: мы не будем пользоваться нормальными объективами (от 28 до 40 *мм*). Все должно выглядеть необычно, не так, как мы привыкли видеть окружающую действительность. Я воплотил тему картины в буквальном, а не в переносном смысле. Пространство выглядело растянутым или суженным, в зависимости от того, использовал ли я длиннофокусный или короткофокусный объектив. Кварталы увеличивались или уменьшались по моему усмотрению. К тому же мы с Анджеем придумали очень сложное световое решение. В начале фильма герой Дэнни Сьелло уверен в себе и окружающих. По мере развития событий он теряет контроль над происходящим и погружается в кризисную ситуацию. Он загнан в угол, его вынуждают предать своих друзей. Все его мысли и действия сфокусированы на нем самом и четверых его коллегах-полицейских.

В первой трети фильма свет, направленный на исполнителей сзади, отличался большей интенсивностью, нежели фронтальное освещение. Во второй трети свет был сбалансирован. А в финальной части мы исключили заднее освещение совсем. В конце ленты на поверхности остались лишь те взаимоотношения, которые предстояло разрушить. Где развиваются события, стало не важно. Важно лишь то, что происходит.

И еще одно решение казалось мне принципиальным в этом фильме. Ни в один кадр не попадало небо. Небо символизирует освобождение, некий выход из ситуации, а для Дэнни его не существует. И единственный кадр, где было небо, ничего, кроме неба, и не содержал. Дэнни идет по Манхэттенскому мосту. Он влезает на парапет и смотрит на рельсы метро, соединяющие Бруклин с Манхэттеном. Он задумал самоубийство. Другой возможности обрести свободу у него не осталось.

«Собачий полдень», оператор Виктор Кемпер. Главной задачей было заставить зрителя поверить в подлинность происходящего. Поэтому мы решили отказаться от искусственного освещения. Банк освещался флюоресцентными лампами, расположенными на потолке. Если нам не хватало света, мы просто увеличивали напряжение и лампы светили ярче. Ночью снаружи источником света служил гигантский прожектор, расположенный на крыше полицейского фургона. Его света, отражавшегося в стеклах банка, было достаточно для подсветки лиц зевак. В двух кварталах от банка Виктор разместил юпитер позади толпы. Но поскольку он установил его на фонарном столбе, такая подсветка тоже выглядела вполне натурально. Нам она понадобилась, поскольку настоящий уличный фонарь не давал достаточной освещенности.

Сцены на улице и в банке снимались двумя, а порой и тремя камерами с рук, что подчеркивало документальность происходящего.

«Долгий день уходит в ночь», оператор Борис Кауфман. Многие критики называли фильм «заснятой на пленку пьесой». Естественно, ведь я же использовал текст пьесы О'Нила. И даже уходил в затемнение в конце каждого акта. Я не скрывал театральности происходящего. Но критики не увидели сложной работы камеры, самой сложной — в сравнении с тем, что я делал в других фильмах.

Я горжусь этой работой именно как фильмом. И вот в чем причина: если вы возьмете крупные планы Хепбёрн, Ричардсона, Робардса и Стокуэлла из первого акта и сравните их на монтажном столе с крупными планами тех же исполнителей в четвертом акте, вы будете потрясены различием. Измученные, изможденные, опустошенные лица в конце не имеют ничего общего с гладкими умиротворенными физиономиями из начала картины. И дело не только в исполнительском мастерстве. Это различие достигнуто с помощью света, смены объективов, позиции камеры и длины дублей. (О монтаже и ремесле художников кино мы поговорим позднее.)

Вначале все было столь же обычным-привычным, как персиковый пирог. И объективы, и свет сгодились бы для какого-нибудь сериала. Первую часть первого акта я снял на натуре солнечным днем, чтобы последующее путешествие в ночь предстало еще более долгим. Я хотел, чтобы свет в начале контрастировал с тьмой финала.

В интерьерах же мы старались осветить каждый персонаж по-разному: Хепбёрн и Стокуэлла — мягким фронтальным светом, Робардса и Ричардсона — направленным сверху вниз. Затем постепенно свет, направляемый на троих мужчин, становился все более жестким и безжалостным. За исключением того момента, когда в четвертом акте Стокуэлл с Ричардсоном ударяются в лирику, предаваясь воспоминаниям о былом. Подсветка Хепбёрн же с развитием сюжета становилась все мягче и теплее.

Важную роль играло и положение камеры. Направленная на мужчин, она опускалась с уровня глаз вниз, пока в четвертом акте не оказалась практически на полу. С Хепбёрн она двигалась в противоположном направлении. Она поднималась все выше и выше, и в предпоследней ее сцене в конце третьего акта я воспользовался краном.

И, разумеется, объективы — все более и более длиннофокусные при съемки Хепбёрн, утопающей в наркотическом тумане, все более широкоугольные — для мужчин, жизнь которых разваливается на куски.

Как следует из всех приведенных примеров, основополагающим для меня всегда остается драматургический материал. Материал определяет технические приемы. Порой ничего и не нужно делать с камерой — просто снимать. Не менее важно для меня, чтобы все эти сложные детали оставались незаметными. Хорошая операторская работа — отнюдь не череда красивых картинок. Она призвана раскрывать тему фильма в той же степени, в какой это делают актеры или режиссер. Свет, поставленный Свеном Ньюквистом в лентах Ингмара Бергмана, напрямую связан с их содержанием. Поэтому в «Зимнем свете» он так отличается от того, что применен в «Фанни и Александре». В этом-то и заключена подлинная красота операторского мастерства.

Окончание следует

Перевод с английского О.Рейзен

Лиля Брик за монтажом фильма «Стеклянный глаз». Москва, 1928

ЛИЛЯ БРИК

Любовь и долг

Сценарий

Валеска Герт,
Сергей Эйзенштейн,
Лиля Брик.
Москва, 1928

Имя Лили Юрьевны Брик (1891 — 1978) в русской культуре легендарное. Она, без сомнения, вошла в число некоронованных королев XX века. Она не искала славы — слава сама находила ее.
Виктор Шкловский писал: «Она умела быть грустной, женственной, капризной, гордой, пустой, непостоянной, влюбленной, умной и какой угодно».
Искусствовед Николай Пунин словно вторил: «Зрачки ее переходят в ресницы и темнеют от волнения; у нее торжественные глаза; есть наглое и сладкое в ее лице с накрашенными губами и темными веками... Муж оставил в ней сухую самоуверенность, Маяковский — забитость, но эта «самая обаятельная женщина» много знает о человеческой любви и любви чувственной».
Владимир Маяковский познакомился с супругами Лилей и Осипом в июле 1915 года, когда читал в их присутствии свою романтическую поэму «Облако в штанах». Спустя два месяца при ее публикации появилось посвящение: «Тебе, Лиля».
Они обменялись кольцами с инициалами друг друга. Последние пятнадцать лет жизни поэта были прочно связаны именно с Лилей

Брик. В предсмертном письме Маяковский назовет Лилю Брик членом своей — сиротеющей — семьи.

Позднее Николай Асеев вспоминал: «Он (Маяковский. — *В.Б.*) выбрал себе семью, в которую, как кукушка, залетел сам, однако же не вытесняя и не обездоливая ее обитателей. Наоборот, это чужое, казалось бы, гнездо он охранял и устраивал, как свое собственное устраивал бы, будь он семейственником. Гнездом этим была семья Бриков».

Лиля Юрьевна Брик, никогда не оставаясь в одиночестве, не стремилась и к лидерству, новое она не тщилась завоевывать, даже вынужденно оставалась на обочине, считая, что время расставит все по своим местам.

В 1928 году Лиля Брик вместе с Виталием Жемчужным по написанному им сценарию поставила на «Межрабпомфильме» среднеметражную ленту «Стеклянный глаз»[1], сохранившуюся лишь в первых трех (из пяти) частях и находящуюся ныне в коллекции Госфильмофонда России. В аннотации к ней справедливо отмечалось: «Фильм представляет собой монтаж интересных, богатых по материалу документальных кадров. В картину включен игровой эпизод, пародирующий авантюрно-психологическую кинодраму». Однако тут же было добавлено: «Фильм, в какой-то мере направленный против штампов игрового кино, основан на неправильном противопоставлении документальной и художественной кинематографии».

Бесспорно, здесь ощутимы отголоски одного из коренных споров первого десятилетия советского кино: кто прав — Вертов или Эйзенштейн, что важнее — документ или художественный образ. Время, как известно, сняло остроту этого спора, очень быстро ставшего риторическим, а позднее и откровенно конъюнктурным.

Когда в январе 1929 года «Стеклянный глаз» вышел на экраны, на студии «Межрабпомфильм» был принят новый сценарий Лили Брик и без долгих проволочек направлен на утверждение в Главреперткоме.

Сама Лиля Юрьевна в своих воспоминаниях о Маяковском подробно рассказывает об этом замысле: «...Я написала сценарий под пародийным названием «Любовь и долг, или Кармен». Первая часть фильма, который я собиралась снять по этому сценарию, вмещала в себя весь сюжет. Остальные части (каждая) посредством монтажа (кино тогда было еще немое) по смыслу противоречили друг другу, несмотря на то, что ни одна из этих частей-картин не нуждалась для этого ни в одном доснятом метре. [...]

Маяковский был доволен такой затеей. Он всячески хвалил меня за сценарий, и ему захотелось сыграть в нем главную роль. В первой части это прокурор, переодевающийся апашем, чтобы поймать контрабандистов на месте преступления. Во второй — человек, живущий двойной жизнью. В советской — старый революционер, гримирующийся апашем для конспирации. В американской комедии — прокурор, меняющийся одеждой с апашем для любовных похождений.

Когда Маяковский так горячо отнесся и к сценарию, и к своей роли в нем, мы решили снимать всей нашей компанией — Осип Максимович, Кирсановы, Асеев, Крученых, я... Оформлять тоже должен был кто-то из друзей-художников, не помню кто. Поставить помогут Игорь Терентьев и Кулешов. Денег за работу брать не будем. Попросим у Совкино на месяц павильон, и если фильм получится интересный и выйдет на экраны, тогда нам и деньги заплатят. И Володя, и я толкались во все двери. Предложение было непривычное — неизвестно, в какую графу его занести. Павильона нам не дали. Как я жалею об этом! Как было бы сейчас интересно увидеть Маяковского и его товарищей — молодых, всех вместе!»[2]

Отзывы и вердикт Главреперткома на сценарий, также хранящиеся в

---

[1] Роль героини в «Стеклянном глазе» исполняла приглашенная Лилей Брик молодая актриса МХАТа Вероника Витольдовна Полонская, которая в завещании Маяковского наравне с Лилей Брик названа членом семьи поэта

[2] Б р и к Л Из воспоминаний — «Дружба народов», 1989, № 3, с 211 — 212

архиве Госфильмофонда России, стоят того, чтобы их детально воспроизвести.

Протоколу № 710 Главного репертуарного комитета от 24 января 1929 года о сценарии Л.Ю.Брик «Любовь и долг» предшествовали суждения членов ГРК:

«По мнению автора, сценарий должен представлять пародию на заграничную кинохалтуру. Автор хочет путем перемонтажа одной и той же картины показать, как ловкие кинодельцы приспосабливают фильму к разным аудиториям. Форма и нова, и оригинальна. Содержание нудное — скучное и никакой социальной ценности не представляет. В этом вред картины. С одинаковым успехом можно было бы показать фильму старую, негодную идеологически, в разном перемонтаже. Поскольку фильма социальной ценности не представляет и все острие «сатиры» направлено не на заграничную халтуру и просто неизвестно на что [...] можно будет подставить Совкино [...] литировать все окончательно нельзя, ведь все-таки это же Совкино [...] я думаю, сценарий разрешать не следует. (Мне кажется в нем есть момент борьбы литработника с Совкино.) Можно было, бы разрешить только при том условии, если бы в содержании было выражено большое социальное значение — сатира, направленная более остро на заграничную кинохалтуру. Сейчас же содержание бесцветно, а этим и просто вредно».

Написанный от руки отзыв заканчивается неразборчивой подписью, равно как и последующий вердикт с двумя подписями членов ГРК: «Запретить как внеплановую, лишенную всякой социальной значимости и знаменующую собой отход от сов. тематики».

Приложенный к делу сценария сам протокол ГРК куда более развернут и мотивирован. В нем обращает не себя внимание десятый пункт:

«10. Наименование и номер раздела классификации:

а) по тематической установке — *вне всякой тематики;*

б) по бытовому признаку — *«быт» якобы заграничной киноконторы».*

А вот «тема и краткое содержание» пункта 13: «Если бы сценарий был представлен случайно, то его можно было бы *просто* запретить как пустяк, имеющий такое же примерно значение (идеологическое и формальное), как клоунский анекдот по поводу радостного события крушения поезда, т.к., видите ли, его теща тоже там была. В самом деле, прокурор, апаш, карменистая девица, благородный папаша и ангельски чистая невеста показаны, раскрыты в 4-х вариантах. Не теща, а просто-таки колхозная революция!

Однако тот факт, что этот второй сценарий является продолжением «Стеклянного глаза», написан тем же автором и представлен той же фирмой, то сюда должно быть обращено внимание ГРК *сугубо*. Я лично считаю, что как и «Стеклянный глаз», как (и) всякие межрабпомовские куклы, а в особенности этот последний, являются звеньями одной и той же цепи упорного сопротивления советской тематике и советскому кинопроизводству! Общественность оценила «Стеклянный глаз» [...] (см. «Вечерняя Москва» от 19.01.1929г.). Осмеяние «заграничных фирм» есть ширма для ГРК. Ибо никакого осмеяния нет, да и по существу установка неверная. Культурфильма не является и не будет являться конкурентом ни заграничной, ни советской художественной фильме, как не является конкуренцией химия — балету и скульптура — гинекологии. Однако этот номер не прошел. Наступление продолжается. Сбросив фиговый листочек защиты хотя бы какой-то фиговой идеологии, «Межрабпомфильм» предлагает ГРК разрешить ему на протяжении 1800 метров одевать и раздевать, целовать и душить, арестовывать и освобождать, закалывать Кармен — и не в одном виде, а в целых 4-х! Я напоминаю ГРК историю с плакатами и с фоторекламой на «Стеклянный глаз». Обманув ГРК до получения разрешения на постановку и прокат, дельцы распоясались и потребителю решили показать свою подлинную физиономию: страстные поцелуи, также голых негритянок, нежные объятия и [...]

плеяду махровых черносотенцев (Куприн, Арцыбашев). Предлагаю представить себе на минутку, что ГРК разрешило бы этот «Любовь и долг», какая рекламочка была бы запущена на потребу советскому обывателю, на которого и только на которого работает художественный отдел «Межрабпомфильма».

Выводы: 1) сценарий запретить категорически без права всяких каких-либо переделок;

2) по инициативе ГРК создать комиссию из председателя ГРК, АПО ЦК ВКП(б) и ОГПУ для всестороннего и тщательнейшего обследования деятельности художественного отдела «Межрабпомфильма».

Полит(руководитель) И.Гарцман».

Данный протокол имеет своеобразную коду: «Присоединяюсь к заключению тов. Гарцмана о необходимости запрещения сценария. Претензия на сатиру действительно, на деле, является маскировкой для обыгрывания буржуазного сюжета. Социальная сущность буржуазной кинематографии в сценарии, конечно, не вскрывается. А что фильмы переделываются не только «буржуазными дельцами», но и нашими, об этом говорит и данный сценарий. Лишенный социальной установки, он может быть интересным как трюк для узкого круга кинематографистов, для редакторов, монтажеров. Советскому массовому зрителю нет дела до подобных фокусов.

Подпись».

Сколь бы ни были анонимны по большей части члены ГРК, рапповская линия воинствующих материалистов от советской культуры — как же без ОГПУ в этом деле! — здесь очевидна. От бдительного внимания ГРК не могло ускользнуть, что сценарий Лили Юрьевны Брик метил отнюдь не в заграничную мишень. На всем протяжении 20-х годов и позднее по указаниям того же Главреперткома советский прокат перемонтировал и купировал практически всю зарубежную кинопродукцию.

Однако разоблачительную направленность сценария не стоит сегодня преувеличивать. Разумеется, это не сатира на западные нравы, недаром ретивые ревнители ГРК яростно уличали автора в отсутствии надлежащей гражданской позиции.

Хотя сценарий «Любовь и долг» никак не был пустяком и фокусом. Это прекрасно понимали и сами члены ГРК. Иначе бы их вердикт — с привлечением ОГПУ для разбора деятельности «Межрабпомфильма» — не был бы столь зубодробительным.

Лиле Брик, современнице и участнице литературных и кинематографических процессов 20-х годов, была хорошо известна универсальность монтажа как кинематографического, так и литературного, способного приводить все к необходимому знаменателю. Пройдут годы, и историко-киноведческий принцип «из фильмов — фильмы» (не случайно разработанный в теории учеником Сергея Эйзенштейна Джеем Лейдой) покажет себя уже в художественной практике не только документального, но и игрового кино.

Но насколько известно, Лиля Юрьевна Брик никогда не пыталась реабилитировать свой сценарий, хотя кинодраматургию не оставляла[3].

Итак, сценарий «Любовь и долг» со всей его смысловой амбивалентностью экрана так и не увидел.

...До трагической гибели Владимира Маяковского, так и не снявшегося в фильме по этому сценарию, оставался год с небольшим.

...До премьеры «Расёмона» Акиры Куросавы с поливариантностью исходного события в нем и множественностью версий-трактовок оставалось чуть более двадцати лет.

Валерий Босенко

[3] В РГАЛИ в фонде Льва Владимировича Кулешова хранятся написанные им совместно с Лилей Юрьевной Брик сценарии, и поныне остающиеся неопубликованными

Вероника Полонская в фильме «Стеклянный глаз» (1928)

Объяснительная записка к сценарию «Любовь и долг»

Цель постановки фильмы «Любовь и долг» — сатира на заграничную коммерческую кинохалтуру.

Внешний сюжет фильмы таков: прокатная киноконтора, получив в свои руки обычный кинобоевик, собственными силами, без всяких досъемок переделывает его на все лады — сообразно требованиям рынка.

Таким образом, фактически придется заснять только первый основной вариант. Остальные три варианта комбинируются из уже заснятого первого варианта.

Стоимость постановки такой полнометражной фильмы должна благодаря этому обойтись чрезвычайно дешево.

Комедийный эффект фильмы заключается в том, что зритель увидит одни и те же эпизоды, совершенно различно осмысленные.

Формально такая постановка интересна как попытка достичь кинематографического эффекта чисто монтажными средствами.

Схема сценария «Любовь и долг»

Киносатира в 4-х вариантах
Вариант первый
Основная постановка

Молодой прокурор Гуго фон Гугенберг принял важное решение. Он одевается и прихорашивается перед зеркалом. Старый преданный лакей помогает ему.

Одевшись, он отправляется к богатому коммерсанту Смиту просить руки его дочери Люсиль.

Смит обрадован, согласен, зовет дочь.

Люсиль счастлива.

Гуго у себя на службе. К нему вводят на допрос красавицу контрабандистку по прозвищу Кармен.

Гуго пытается строго ее допросить, но, очарованный ее красотой, освобождает ее и назначает ей свидание в таверне контрабандистов.

Гуго у себя дома переодевается в костюм апаша. Старый лакей укоризненно качает головой.

Гуго в таверне встречается с Кармен.

Старый лакей бежит к Смиту и сообщает ему о падении молодого барина.

Люсиль решает спасти Гуго и бежит в таверну.

Сценарий публикуется по экземпляру, хранящемуся в архиве Госфильмофонда России, с любезного разрешения правовладельца — Василия Васильевича Катаняна

Гуго поражен приходом Люсиль.

Она умоляет его бросить распутную жизнь. Он растроган, раскаивается, обещает.

Гуго возвращается домой. Переодевается, берет портфель с делами, уходит на службу.

Вводят к нему на допрос контрабандиста, одного из видевших его в таверне с Кармен.

Гуго строго его допрашивает. Но внезапно контрабандист сообщает ему, что Кармен изменила ему с апашем.

Гуго взбешен. Решает отомстить изменнице.

В таверне Кармен танцует с апашем. Входит Гуго. Требует объяснений. Кармен над ним смеется.

Гуго выхватывает нож и убивает Кармен.

Его арестовывают.

Вариант второй
Переделка для юношества

Молодой прокурор Гуго фон Гугенберг имел странные наклонности: переодеваясь апашем, он посещал таверны контрабандистов, где встречался с красавицей контрабандисткой по прозвищу Кармен.

Старый лакей, обеспокоенный его распутным поведением, сообщает об этом друзьям Гуго, коммерсанту Смиту и его дочери Люсиль.

Люсиль решает спасти Гуго. Она бежит в таверну и умоляет Гуго вернуться к честной жизни.

Гуго растроган, но говорит, что любит Кармен.

Люсиль отвечает, что нельзя любить женщину, которая сегодня с одним, а завтра с другим.

Гуго говорит, что если Кармен действительно изменяет ему, то он ее бросит.

Гуго следит за Кармен и застает ее в объятиях апаша.

Он требует объяснений. Кармен смеется и говорит, что любовь свободна, Гуго отвечает, что в таком случае он уходит от нее навсегда.

Кармен смеется, не верит ему.

Гуго возвращается домой, переодевается, берет портфель с бумагами и уходит на службу.

Вводят к нему на допрос тем временем арестованную Кармен.

Гуго строго ее допрашивает.

Кармен кокетничает, пытаясь вызвать в нем старое чувство, но Гуго тверд.

Кармен уводят в тюрьму.

Гуго направляется к Смиту, говорит, что исправился, и просит руки Люсиль.

Смит обрадован.

Люсиль счастлива.

Вариант третий
Переделка для революционного Востока

Известная революционерка по прозвищу Кармен была арестована.

Муж ее — тоже известный революционер — Гуго фон Гугенберг был озабочен ее арестом.

Внезапно к нему в кабинет вбегает освобожденная Кармен.

Гуго обрадован, расспрашивает, каким образом она уже свободна. Кармен обещает все рассказать на подпольном собрании.

Гуго собирается на подпольное собрание.

Его старый товарищ предостерегает его и советует не верить Кармен.

Гуго сердится и уходит.

На подпольном собрании в таверне — веселье по поводу освобождения Кармен.

Но предчувствия старого товарища были не напрасны — среди революционеров начались аресты.

Старый товарищ сообщает известным революционерам — Смиту и его дочери Люсиль, — что Кармен предала и что нужно предупредить Гуго.

Люсиль бежит в таверну, вызывает Гуго и сообщает ему о предательстве Кармен.

Гуго потрясен этим известием, обещает, если Кармен действительно предала, несмотря на свою любовь к ней, исполнить свой долг.

Гуго подходит к Кармен и требует объяснений.

Кармен смеется, издевается над ним.

Гуго выхватывает нож и убивает Кармен.

Гуго идет к Смитам и говорит им, что убил Кармен.

Смит и Люсиль растроганы.

Вариант четвертый
Переделка для Америки

Жил-был прокурор Гуго фон Гугенберг, и жил-был апаш, как две капли воды похожий на прокурора.

Однажды Гуго не пошел на службу, а пошел делать предложение очаровательной Люсиль — дочери коммерсанта Смита.

Тем временем была арестована подруга апаша, красавица контрабандистка по прозвищу Кармен.

Апаш, пользуясь своим сходством с прокурором, идет к нему на квартиру и на глазах изумленного лакея переодевается, берет портфель с бумагами и уходит на службу.

В тюрьме один из арестованных контрабандистов сообщает Кармен, что бояться нечего, прокурор «свой».

Пока Гуго делает предложение, апаш освобождает Кармен.

Сделавши предложение, Гуго идет на службу, а Кармен с апашем празднуют освобождение в таверне.

К Гуго вводят на допрос контрабандиста.

Контрабандист, думая, что перед ним сидит апаш, шепчет ему: «Освобождай скорей, надоело сидеть».

Гуго взбешен его нахальством.

Старый лакей, испуганный неожиданным появлением своего барина в апашевском виде, бежит к Смитам и рассказывает им о странном поведении Гуго.

Люсиль потрясена и бежит разыскивать своего жениха по притонам.

В одной из таверн она видит апаша и, приняв его за Гуго, осыпает его упреками.

Апаш, сообразив в чем дело, успокаивает Люсиль и просит передать жениху свой совет: заниматься любовными делами во внеслужебное время.

Публикация и примечания Валерия Босенко

Фото из архива В.В.Катаняна

Ч Т Е Н И Е

Марсель Карне

МАРСЕЛЬ КАРНЕ

Жажда жизни

Стоит ли рассказывать о квартале Батиньоль, что в XVII округе Парижа, где я родился и где провел детство и юность? Детство — весьма бурное, юность — полную невысказанных желаний.

Да и вообще какое значение имеет место, где ты родился? Чаще всего своим происхождением кичатся обитатели того или иного района уже после того, как человек, живший с ними по соседству, прославится. Глупое хвастовство...

Моя мать умерла, когда мне было пять лет. Отцу в то время шел тридцать первый год. Это значит, что с личной жизнью у него еще было далеко не покончено. А потому мною сызмальства занимались (точнее, соглашались заниматься) многочисленные возлюбленные отца. Ни на одной из них он так и не женился. Хотя иные из этих женщин мне нравились.

Однажды я даже стал просить Бога, чтобы он оставил в доме одну папину даму. У меня, ребенка, на то были особые основания. Дело в том, что эта милая женщина была хозяйкой магазина игрушек.

Тогда же в мою жизнь вошли две превосходные женщины — бабушка со стороны отца и его сестра.

Для пятилетнего ребенка не может быть ничего лучше, как находиться на воспитании у бабушки, всецело зависеть только от нее одной. Предоставленный самому себе, я получал отпущение грехов, что бы ни натворил. Малолетним подростком, не зная дороги, я отправился на похороны Сары Бернар, а позже — Анатоля Франса. Это чудо, что я каким-то образом сумел вернуться домой.

У ребенка ни гроша за душой. Но он ничуть не страдает от этого и в дальнейшем тоже не будет переживать из-за отсутствия денег. Впрочем, неправда, что нет ни гроша: еженедельно ему выдают пять су на утренний сеанс в ближайшем кинотеатре.

Помнится, в первом увиденном фильме показывали сундук, набитый змеями. Упав, он раскрывался, и змеи расползались во все стороны.

В последующие три или четыре ночи ребенку снятся кошмары. Он просыпается, кричит. Отец запрещает ему ходить в кино. Но бабушка тайком сует монетку. И внук отправляется навстречу новым открытиям. На смену кошмарам приходят неясные и смутные видения.

Бо́льшую часть времени ребенок проводит в сквере — самом прекрасном в Париже, как утверждают окружающие. Мальчишки собираются тут в ватаги. Несмотря на свой малый рост, он неизменно верховодит ими. Не обращая внимания на вопли однорукого сторожа, увешанного орденами, шумные ватаги крушат палками кустарники.

Подчас между возглавляемой им ребячьей бандой и другой, под командой здоровенного верзилы, гордящегося своими роликовыми коньками, возникают стычки.

Спустя много лет, готовясь к съемкам «Набережной туманов», я отправился к Пьеру Брассёру в театр, где он играл в пьесе «Человек, посвятивший себя ко-

Фрагменты Публикуется по C a r n é Marcel La vie à belles dents Edition Jean Vuarnet, 1979

медии». Я намерен был пригласить его на роль Люсьена. Прежде чем дать мне ответ, Брассёр пристально посмотрел на меня и спросил:

— А вы случайно не учились в школе на улице Батиньоль? Никогда не играли в сквере за церковью?

Оказалось, что верзила, не дававший никому покататься на своих коньках, был не кто иной, как будущий Пьер Брассёр.

Детство сменилось отрочеством, и наступил день, когда отец, сурово поглядев на меня, властным тоном спросил:

— Чем ты собираешься заниматься дальше?

Дальше? Черт возьми, я и сам этого не знал! Я просто никогда об этом не думал. Но я только что окончил начальную школу, и вопрос отца был вполне уместен. Он объявил, что намерен сделать из меня краснодеревщика. Он хотел, чтобы я пошел по его стопам.

Для этого мне надлежало сначала поучиться на двухгодичных курсах и получить первые навыки в работе по дереву. После курсов я мог поступить в специальную Школу Буй. Отец обещал мне впоследствии купить магазин в Фобур Сент-Антуан, где, как известно, расположено множество мебельных магазинов.

Я догадывался, каких это потребует жертв. Но, как ни странно, не был тронут отцовской заботой. Впрочем, предложенный им план не вызвал протеста с моей стороны. Я поступил на курсы, но проучился на них только год. Работа по дереву не вызывала у меня отвращения. Напротив, она даже была мне приятна. Однако я испытывал растущую потребность в карманных деньгах: посещение кинотеатра раз в неделю давно уже перестало меня удовлетворять. Я смотрел по две картины, потом по три и по пять в неделю. Позже я стал ходить в кино каждый вечер, не считая утренних сеансов по четвергам, воскресеньям и праздникам.

Когда какой-нибудь фильм Чаплина или Мурнау показывали в другом конце Парижа, мне случалось, если не было денег на метро, пересекать город пешком. Естественно, первоэкранные кинотеатры на Елисейских полях и Бульварах были мне недоступны.

Я стал ходить дважды в неделю на курсы фотографии в Школе искусств и ремесел. Каждое воскресенье мы всей группой отправлялись в Венсенский лес, чтобы сделать несколько снимков, пользуясь единственной камерой, имевшейся в нашем распоряжении.

Это была допотопная камера. Мы поочередно крутили ручку в определенном ритме, то есть делая десять кадров в секунду. Приходилось также учиться диафрагмированию и определению резкости.

Должен сказать, что я никогда не верил в пользу обучения в Школе искусств. Здесь можно освоить лишь некоторые простейшие вещи. Как можно научить воссозданию на пленке определенной атмосферы? Как наилучшим образом осветить женское лицо или огрубить мужское? Либо у тебя есть дар, либо его нет.

Шли годы...

И вот однажды случай, которого я ждал с такой надеждой (хотя и терпеливо, смиренно), представился самым неожиданным образом. Друзья позвали меня поужинать, пообещав — они знали мои пристрастия к кино — сюрприз. Из чистого упрямства я уже хотел было отклонить приглашение, но в последнюю минуту согласился. Быть может, предчувствуя, что тот вечер решит мою судьбу...

Сюрпризом оказалась Франсуаза Розе. Тогда она еще не была знаменитой актрисой, а была просто женой Жака Фейдера, которого я считал самым крупным французским режиссером. Его фильмы обладали достоинствами, которые не могли мне не импонировать: тонким вкусом, богатством психологических полутонов. Да и как было мне в мои восемнадцать лет не преклоняться перед постановщиком таких шедевров, как «Атлантида», «Образ» («Портрет»), «Кренкебиль», «Детские лица», «Тереза Ракен», «Кармен»...

Хозяева дома представили меня Франсуазе Розе.

— Марсель Карне тоже хочет снимать кино...

— Неужели, — обронила она с полным безразличием.

Начало было малообещающим. К счастью, друзья оказались хорошими стратегами, посадив меня рядом с будущей звездой «Героической кермессы». Заметив это, она не высказала никакого восторга. «Вот тоска-то», — говорил ее взгляд. Я испытал неловкость.

Подали вино. Чтобы придать себе смелости, я первым опорожнил бокал и бросился в атаку.

О чем я говорил во время длившегося больше часа ужина? О чем угодно, обо всем, что приходило в мою возбужденную винными парами голову. Мне столько хотелось сказать, а времени было так мало! Соседка не осталась равнодушной к моей болтовне, касавшейся, естественно, лишь кинематографа. Я не дал ей передохнуть и после ужина, за кофе, когда все перешли в салон. Прощаясь, она протянула мне руку и сказала:

— Вы непременно должны повидаться с Жаком... Позвоните ему в контору... Впрочем, нет... Сначала я сама поговорю с ним, а вы мне позвоните дня через три...

Менее чем через неделю я встретился с Фейдером в доме на улице Фортюни. Высокий, худощавый, изысканно одетый, он сидел за письменным столом и без всякой иронии смотрел на меня своими удивительно светлыми глазами. Не знаю почему, но сама порода, поведение, взгляд этого человека невольно вызывали сравнение с борзой... Я не был смущен. Я хорошо вызубрил урок. Фейдер молча выслушал мой монолог, а затем проводил до двери. Перед тем как проститься, он произнес с некоторой долей благосклонности:

— До свидания. Я был очень рад познакомиться.

В отчаянии я бросился к телефону и позвонил Франсуазе Розе. Не скрывая отчаяния, я рассказал о нашей встрече.

— Вы говорите, он слушал вас двадцать минут? Я знаю Жака, вы его заинтересовали. Ждите сигнала.

Я повесил трубку, ничуть не успокоенный. Но через несколько дней получил пневматичку, в которой меня в лаконичной форме приглашали явиться на студию «Бианкур» «для встречи с господином Жаком Фейдером».

Когда я пришел туда, мне сказали, что Фейдер на пробе грима для фильма «Новые господа». На сей раз он встретил меня широкой улыбкой и с ходу предложил место ассистента.

Я бурно выразил свою радость. Но он жестом охладил меня. Дело в том, что у него уже есть ассистент, а второго продюсер отказался ему утвердить. Поэтому Фейдер предлагает мне фиктивную должность — ассистента оператора. На деле же я становился его личным помощником. Он лишь сожалел, что зарплата у меня будет операторская...

Мне было не очень ясно, чего ждал от меня Фейдер. Как я и сам впоследствии убедился, обязанности ассистента режиссера не похожи ни на какие другие. Вам не следует упираться ни тогда, когда первый после Бога человек — да еще если только он! — пошлет вас за сигаретами, ни тогда, когда по болезни попросит заменить его на съемочной площадке.

После «Новых господ» Фейдер подписал контракт с «Метро-Голдвин-Майер» и должен был на три года уехать в Голливуд. Меня же ждала служба в армии...

Чтобы доказать самому себе, на что я способен, я купил портативную камеру, механический завод которой позволял снимать непрерывно в течение семи минут. Деньги мне одолжил приятель. Он же помог обзавестись пленкой и оплатил проявку. Тогдашняя малочувствительная пленка требовала большой освещенности. Я был обречен снимать на натуре. И тут мое внимание привлекло одно социальное явление.

В те времена не было никаких дискотек. Помимо танцплощадки на улице Лапп, возле Бастилии, и нескольких «районных» танцзалов в Париже по существу было только два-три крупных бальных зала — в прославленной «Мулен Руж» и увековеченной Ренуаром «Мулен де ля Галлет». Существовал еще один вблизи Дома радио на Университетской улице — «Мажик-Сити», прославившийся своими «балами травести» в дни карнавала перед постом. Для молодежи этого было явно недостаточно. Поэтому каждое воскресенье молодые парижане — и даже не самые молодые — устремлялись в ближайшие пригороды на балы, проводившиеся на берегах Марны, Сены и Уазы. Здесь не только с упоением танцевали на лоне природы, но купались, катались на лодках, участвовали в велогонках. Я решил снять одно такое воскресенье, выбрав Ножан-на-Марне, куда съезжалось особенно много народу.

Позже мой фильм «Ножан, воскресное Эльдорадо» (должен заметить, что название мне никогда не нравилось) был классифицирован как «художественно-документальный». События в нем были связаны определенной сюжетной нитью. Действие начиналось на перроне вокзала «Бастилия», откуда старый пыхтящий и грязный паровоз увозил горланящую, жаждущую развлечений толпу молодежи, и заканчивалось их невеселым возвращением, когда, позабыв о танцах, люди уже думают о заботах завтрашнего рабочего дня.

В эпизодах были заняты мои знакомые и родственники. Так, моя тетка после некоторого замешательства согласилась изобразить уличную певицу.

Я был сценаристом, режиссером, оператором фильма, а также монтажером. Что едва не закончилось плачевно. Взяв напрокат примитивный проекционный аппарат, я монтировал картину в своей комнате. Однажды мотор заискрил, и пленка — тогда ведь она была горючей — вспыхнула. У меня хватило духа набросить на нее одеяло и погасить пламя.

Я не собирался продавать фильм прокатчикам. Мне просто хотелось показать самому себе, на что я способен. Поэтому я был весьма удивлен, когда директор авангардистского кинотеатра «Студия Урсулинок» выразил желание посмотреть фильм и тотчас приобрел его. «Ножан...» стали показывать в первой части программы. Не менее удивительно, что моя двухчастевая лента привлекла внимание критики. Но и это не все. Вскоре я получил пневматичку от Рене Клера, выразившего желание встретиться со мной. Оказалось, что он видел «Ножан...», фильм ему понравился (так он сказал), и он предложил мне место второго ассистента на картине «Под крышами Парижа».

...Еще в те времена, когда снималась «Героическая кермесса» Фейдера, Франсуаза Розе намекнула, что если мне подвернется режиссерский дебют, она согласится сниматься у меня бесплатно. Такая возможность скоро действительно представилась. После того как сорвалась попытка сделать фильм «Братство» по одноактной пьесе Раймона Жирара и Фернана Флере, мой продюсер Альбер

«Северный отель»

Пинкевич согласился финансировать постановку фильма «Бархатная тюрьма», сценарий которого должен был писать Пьер Роше.

Едва я подписал контракт, как последовал звонок приятеля-коммуниста, сказавшего, что влиятельные члены партии хотели бы срочно встретиться со мной. Я терялся в догадках: с чего бы это? 14 июля 1935 года своей портативной камерой я снял демонстрацию рабочих от площади Бастилии до площади Нации, во главе демонстрантов шли Эдуар Деладье, Леон Блюм и Морис Торез. Передав руководству партии отснятый материал, я больше ничего об этом не слышал.

Итак, в назначенный день я явился в дом номер 120 по улице Лафайет. Мне открыли дверь и провели на второй этаж, где я оказался перед всем партийным ареопагом. Среди других известных лиц тут были Поль Вайян-Кутюрье, Луи Арагон, Жак Дюкло, Морис Торез...

Слегка смущенный, я не знал, как себя вести. Надо ли было пожать руки или ограничиться кивком головы? Один лишь Вайян-Кутюрье протянул мне руку. Я пожал ее. Он же указал мне на стул. Я сел.

Хорошо помню, что первым выступил Морис Торез. Близились выборы 1936 года, и ЦК решил сделать большой пропагандистский фильм (впрочем, слово «пропаганда» не было произнесено), показывающий борьбу народа Франции за свои права. Они вспомнили, что я снимал демонстрацию, и поэтому решили обратиться ко мне.

Я был в растерянности. Ведь я уже подписал контракт — свой первый контракт! — и был связан обязательствами. Я сказал, что готов работать вечерами и по воскресеньям...

Луи Арагон не дал мне договорить.

— Есть другой выход. Я недавно встретил Жана Ренуара. И наш план, похоже, заинтересовал его... Может быть...

Я искренне восхищался автором «Суки» и «Тони». Позволив себе это сказать, я выразил уверенность, что он сделает прекрасный фильм, и поспешил удалиться. Как и в начале беседы, Вайян-Кутюрье пожал мне руку. Я с облегчением покинул этот дом.

Фильм под названием «Жизнь принадлежит нам» был снят Ренуаром. В него были включены кадры демонстрации на площади Бастилии. Много моих планов. Тем не менее ни Ренуар, ни ЦК не нашли нужным указать в титрах мое имя.

Однако вернемся к «Бархатной тюрьме», мелодраме, за которую я принимался не без ужаса. Ведь я так критиковал за мелодраматизм «Большую игру» и «Пансион «Мимоза» Фейдера!

Сомнения привели меня к довольно безумной идее — позвать на помощь незнакомого мне автора пьесы, которую несколько лет до этого в Доме профсоюзов играла труппа «Октябрь». Это была странная и сумасшедшая пьеса, полная злого и слегка сюрреалистического антимилитаристского юмора. Она называлась «Битва при Фонтенуа». Автора звали Жак Превер.

Он назначил мне встречу в помещении театра «Эдуард VII», который в те времена был кинотеатром. В то утро они просматривали копию фильма «Преступление господина Ланжа», премьера которого должна была состояться вечером. Превер встретил меня приветливо. Ренуар что-то проворчал, я не понял — что. И начался просмотр. По мере того как развивалось действие картины, я все больше радовался тому, что мне пришла в голову мысль обратиться к Преверу. Его забавные, полные нежности и одновременно жестокости диалоги явно украшали картину.

Когда зажегся свет, я выразил ему свой восторг. Похоже, Преверу это пришлось по душе. Я не стал рассказывать сюжет будущего фильма, но Превер, увидев название на обложке принесенной мною книги, не смог скрыть свое разочарование. Тем не менее он не произнес ни слова и начал читать либретто. Через несколько минут он перевернул последнюю страницу — это произошло так быстро, что я усомнился, прочитал ли он текст внимательно. В дальнейшем я убедился, как быстро он читает.

Протянув мне либретто, Превер улыбнулся:

— Не бог весть что...

— Знаю. Ваше решение?

— Постараемся выкарабкаться из этого дерьма!

Так началось наше сотрудничество, продолжавшееся больше десяти лет почти без перерыва.

Я быстро понял, что с Превером мы сработаемся. Мне стало ясно и то, что он подразумевал, говоря «выкарабкаться из этого дерьма». Коли нельзя было ничего изменить в сюжете — истории молодой девушки, которая, сама того не ведая, становится возлюбленной любовника матери, — следовало хотя бы окружить главных героев персонажами, которые были бы наделены оригинальными чертами характера и подлинным обаянием. В умении сделать это Превер не имел равных.

Должен сказать, что Превер постоянно подключал меня к работе. Едва он что-то придумывал, как тотчас звонил по телефону: «Надо встретиться». И мы встречались в каком-нибудь кафе. Он показывал сделанное, мы спорили, часто что-то меняли. Свое мнение я высказывал прямо, и Превер не стремился меня переубедить. Только говорил: «Я не согласен, но снимать картину тебе» и вносил те поправки, о которых я просил...

Мне кажется, за десять лет мы с ним ни разу серьезно не повздорили. Его доверие трогало меня тем более, что это был мой первый фильм и он совершенно не знал, на что я способен.

В дальнейшем журналисты стремились узнать, какая доля принадлежала каждому из нас в создании фильма. Нам и самим было трудно в этом разобраться. Диалоги Превер писал один, я никогда их не правил. Сценарий мы писали вместе, вместе подбирали актеров. Подчас он писал диалоги на конкретных актеров, о чем ставил меня в известность. Нам нравились одни и те же актеры, мы ненавидели одних и тех же комедиантов. Тут не было причин для споров. Друг от друга нас отличало только то, что он был само спокойствие и серьезность, а я — восторженность и энтузиазм. Но наше сотрудничество прекращалось после утверждения окончательного варианта сценария. Дальше Превер предоставлял мне полную свободу. Он редко приходил на съемки — только на просмотр отснятого материала. И уж высказывался со всей откровенностью. Что тут еще добавить? Как заметил Бернар Ландри, автор книги «Марсель Карне, его жизнь и фильмы», «когда садишься в лифт фирмы «Ру — Комбалюзье», нет времени думать, кто из этих двоих отвечает за спуск, а кто — за подъем».

...Прием, оказанный «Женни», был довольно странным. Критики решительно не знали, что писать. Оригинальность соседствовала в фильме с банальностью, мелодрама вступала в противоречие с довольно необычными характерами персонажей. Многих шокировало место действия, а также новый неожиданный стиль диалогов.

Любовная сцена в фильме происходила на фоне канала Урк в убогом свете раннего утра, а героиню мы снимали на железнодорожном мосту, лицо ее было залито слезами, паровозный дым временами скрывал ее от зрителей. Сколько еще было необычных кадров! Ставили в тупик и диалоги. Один из персонажей, которого упрекают в мизантропии, оправдывается в ответ:

— Я люблю своего пса.

— Не смеши, — отвечает собеседник. — У тебя нет собаки.

— Вот именно.

Одна фраза никак не проходила. Жан-Луи Барро говорил о морском угре, живущем на большой глубине, и заканчивал разочарованно: «Если живешь на большой глубине, лучше там и оставаться».

Такая мораль вызвала гнев благонамеренной публики. Если, мол, живешь на дне, разве не лучше всплыть на поверхность, чтобы стать рабочим высокой квалификации на заводе «Рено»?

Так или иначе, спустя несколько лет продюсер Пинкевич признался мне, что фильм принес ему доход, в семь раз превысивший смету расходов...

У продюсера Корнильон-Молинье, майора в отставке и путешественника, были права на полицейский роман малоизвестного автора Сторера Клаустоуна «Первое оскорбление». Он нравился мне своим типично английским юмором.

Жак одобрил мой выбор. Название фильма мы нашли сразу — «Забавная драма». Что же касается актеров, то нам трудно было отказать в нахальстве, ибо мы хотели снимать Франсуазу Розе, Мишеля Симона, Луи Жуве, Жан-Луи Барро, Жан-Пьера Омона. Что способно было напугать любого продюсера.

С помощью очень сильной съемочной группы мы сняли картину в рекордно короткий срок — за двадцать три дня.

Это были двадцать три дня непрерывного хохота. Подчас приходилось останавливать съемку, чтобы дать актеру успокоиться. Внешне я сердился, а внутренне ликовал. Особый восторг вызывал Мишель Симон с его вздохами несчастного ребенка, с его репликами, произносимыми словно в замешательстве, оттого что правда в них всегда была перепутана с ложью.

Я думал, что так и не смогу снять сцену опьянения Симона и «Убийцы мясников» — Барро. Последний все время начинал хохотать посреди съемки. Однажды, играя с Симоном, который стоял спиной к камере, Барро стал перемещаться, чтобы самому стать спиной. Я прервал съемку и спросил о причине такой импровизации.

— У меня не было сил сдержать смех, — признался Барро.

Униженно, своим слабым, застенчивым голосом Симон выразил сожаление, хотя на самом деле был на седьмом небе.

Если бы мне надо было представить гения во плоти, я сразу же назвал бы Симона.

Мишель Симон ненавидел Жуве, который платил ему тем же с того дня, когда на сцене театра Елисейских полей ставил с ним «Зигфрида». За моей спиной они подчас обменивались колкостями. Оба дали клятву, что сведут счеты в одной из сцен фильма. Такая возможность им представилась в сцене обеда со знаменитой репликой «Странно, странно». Во всяком случае, оба рассчитывали на это.

Разумеется, меня не поставили в известность о том, что они решили напоить друг друга. В тот день шампанское лилось рекой. Всю сцену они играли сидя. Я ничего не замечал, пока по окончании съемки они не поднялись. Пошатываясь, Симон потопал за декорацию облегчить душу. Что касается Жуве, то он невозмутимо отправился в театр «Атене», где играл в спектакле «Троянской войны не будет» Жироду. Как мне рассказали на следующий день, в тот вечер Жуве был просто превосходен...

Публика отнеслась к картине скверно. Во время показа в «Колизее» слышались издевательские реплики. Такой же шум на моей памяти был в том же зале на премьере «Аталанты» Виго, что меня слегка утешило. А спустя два года то же самое произошло с «Правилами игры» Ренуара.

За исключением сатирической газеты «Мерль Блан», пресса разделала нас, как хотела, втаптывая меня с Жаком в грязь, называя сумасшедшими папенькиными детьми, решившими развлечься за счет родителей.

Второй раз в жизни я подумал, что моя карьера начинается отнюдь не благополучно...

Однако среди зрителей «Забавной драмы» были не только критиканы. Некоторые оценили ее юмор, достоинства режиссуры и игру актеров. Среди не скрывавших свое восхищение зрительниц были две дамы, которые тотчас позвонили своим мужьям в Германию — те работали в Бабельсберге на студии УФА. Одна из этих дам была женой Рауля Плокена, отвечавшего за производство французских вариантов немецких лент. Другая — Доминик, по прозвищу Додо — жена Жана Габена.

Услышав, что он должен немедленно встретиться с неким Марселем Карне, будущий герой фильма «Пепе ле Моко» оборвал жену:

— Как ты его назвала?

— Карне. Марсель Карне.

— Я его знаю, — бросил Габен. — Он предлагал мне роль в своем первом фильме... «Женни», кажется.

— Почему же ты отказался?

— Дюдю (прозвище, данное Габеном Дювивье. — *М.К.*) поставил меня перед выбором: если я дам согласие Карне, то не смогу сниматься у него в «Дружной компании».

— Не уверена, что ты поступил правильно... Но теперь-то уж ничто не мешает тебе встретиться с Карне.

Принимая во внимание вышесказанное, вы поймете, как трудно мне не воздать должное второй жене Жана Габена!

Эта умная женщина имела большое влияние на Габена, хотя сам он всегда это отрицал. Подозревали, что именно она рекомендует ему принять или отклонить тот или другой сценарий.

Высокая, тоненькая Додо была женщиной с характером: она выделялась не только внешностью, всем был известен ее острый язычок. Я не разглашу тайны (тем более что Габен сам об этом рассказывал), сообщив, что они познакомились в «Фоли Бержер», где Додо под именем Прекрасная Дориана была звездой одного ревю, в котором выступал и Габен.

Закончив где-то за Рейном съемки в картине Жана Гремийона «Сердцеед», Жан Габен вместе с Плокеном вернулся в Париж. Мы встретились «У Альбера», куда потом часто заходили с Жаком. Разговор вертелся вокруг кино, но, как это подчас бывает, никто из нас не решался коснуться главного. Первым это сделал Плокен.

— У вас, кажется, есть предложение для Жана Габена? — сказал он.

У меня их было несколько. Но я не спешил отвечать и только назвал роман, который мне очень нравился: «Набережная туманов» Пьера Мак-Орлана.

Я подробно рассказал, что это за книга, подчеркнув ее особую атмосферу, своеобразие героев. Расставаясь со мной, Габен и Плокен пообещали прочесть книгу и отзвонить в течение будущей недели. Это напоминало дежурную фразу: «Оставьте адрес, мы вам напишем».

Однако оба они позвонили на следующий же день. Роман они прочитали за ночь и были уверены, что по нему можно сделать интересный фильм.

С Превером мы быстро обо всем договорились: он тоже любил Мак-Орлана, и мой выбор пришелся ему по вкусу. Мак-Орлан дал согласие на экранизацию, контракты были подписаны, и мы с Жаком приступили к написанию сценария.

Тут только я в полной мере осознал всю меру своего легкомыслия.

Действие романа «Набережная туманов» разворачивалось на Монмартре в начале века, многое происходило в кабачке «Проворный заяц». Можно ли было воссоздать на студии УФА, где картина должна была сниматься, старый Монмартр, район улицы Соль и кладбища Сен-Венсан? Я без труда представлял себе, как все будет построено — по-немецки солидно, основательно. Жак разделял мои опасения. Название книги подсказало мысль перенести действие в Гамбург[1].

Спустя несколько дней я отправился в Берлин, чтобы сделать актерские пробы на главную женскую роль. Мне хотелось снять Мишель Морган, которая была великолепна в «Простофиле». Но актриса оказалась занята. Тогда я остановил выбор на трех дебютантках: Мари Деа, которая позднее сыграет Анну в «Ночных посетителях», Габи Андрие и Жаклин Лоран, будущую Франсуазу в фильме «День начинается».

Законченный сценарий был отослан Плокену, на УФА. Прошли две недели. Мы с Жаком стали проявлять беспокойство. Но тут представительство УФА уведомило, что нас ждут на следующий день для важного разговора с Плокеном по телефону.

— Новости плохие, — сказал тот. — Отдел пропаганды УФА выражает серьезные претензии к сценарию. Там считают, что он воспевает плутократов, что в нем превалируют декадентские настроения, порок и т.п. Короче, они забраковали сюжет. У вас есть другие предложения?

Я взглянул на Жака, который слушал по отводной трубке. Простого обмена взглядами было достаточно. Мы оба не собирались отступать.

Мои слова вызвали у Плокена настоящую панику.

— Поймите меня, — сказал он, — подписав контракт с Мак-Орланом и вами, я пошел на значительные расходы... Мне может грозить увольнение. Может быть, мы найдем какое-то решение? Раз Габену сюжет очень нравится, то, может, мы найдем французского продюсера?

Я пообещал, что помогу ему в предстоящих переговорах. Но перед тем как повесить трубку, попросил назвать господ из отдела пропаганды, которые увидели в «Набережной туманов» «подрывные настроения».

Он назвал два-три незнакомых имени, а потом добавил:

— Но над ними находится доктор Геббельс. Он все решает.

Это имя я тогда услышал впервые.

Я повесил трубку и взглянул на Жака. Мало сказать, что мы испытали облег-

[1] В последующих переизданиях романа на обложке неизменно можно было угадать профиль Габена на фоне порта Иллюстраторы явно не читали роман

Жан-Луи Ферро в фильме «Забавная драма»

чение. Мы были счастливы независимо от того, что могло нас ждать в дальнейшем.

Дело взял в свои руки продюсер Грегор Рабинович. Мы с удовольствием сменили место действия — у нас теперь не было никаких причин снимать в Гамбурге, и мы выбрали Гавр. Тем временем, к моей величайшей радости, освободилась Мишель Морган. Однако я все же решил сделать пробу с ней и Габеном. Тот охотно согласился. Была выбрана сцена ярмарки, где они сидят вдвоем рядом с детской площадкой.

Мишель была восхитительна, она сыграла сцену — уж не знаю отчего, то ли от страха, то ли от волнения — даже лучше, чем в фильме. На другие роли я пригласил Мишеля Симона и Пьера Брассёра, а также актеров, которых любил и в которых был уверен, — Ле Вигана, Дельмонта, Женена и других.

Цензура не выдвинула никаких возражений. В письме представителя Военного министерства майора Кальве, которое я сохранил, содержалась одна просьба: «выбросить слово «дезертир»; кроме того — чтобы, переодеваясь, солдат аккуратно складывал военную форму, а не бросал ее небрежно в угол» (sic!).

Это письмо очень развеселило нас с Жаком. Я рассказывал о нем повсюду. Его автор год спустя, став уже полковником, мелко отомстит мне за это.

Съемки начались по плану 2 февраля[2] в Гавре. Было страшно холодно. Рано темнело, и мы снимали с девяти утра до трех дня. Естественно, рассчитывая на туман. Но он, как назло, не появлялся. Тогда мы стали жечь в большом железном баке гудрон. Эффект был поразительный — тумана нам удалось добиться, но чем ближе мы ставили этот бак, тем больше гари оседало на наших лицах и одежде. Перед тем как идти обедать, нам приходилось отмываться в отеле. Вода в ванне становилась такой грязной, что было неловко перед горничными...

В Париже нас ожидала прекрасная декорация Траунера. Траунер был мастером перспективы. Оператор подхватывал его идеи. С помощью специальной оптики, то есть короткофокусного объектива, «улица Траунера» выглядела в четыре раза длиннее. Этот эффект достигался с помощью особой расстановки

[2] 1939 года

Арлетти в фильме
«Вечерние посетители»

фасадов домов — сначала высоких, а потом все ниже и ниже. Сильный наклон пола довершал иллюзию.

Атмосфера в съемочной группе приобрела своеобразный характер. Когда все живут вместе в одном отеле, личная жизнь каждого не составляет тайны. Оказалось, что все мы переживали тогда очень напряженную пору: романы, страстные объяснения, сцены ревности, разрывы. Не проходило и дня, чтобы мы не узнавали, что такой-то провел ночь у такой-то, а у другого дело дошло до драки. Все это не мешало съемкам. Поцелуи в кадре выглядели весьма убедительными, а обмен тумаками открывал выход кипевшей внутри человека ярости.

Во время съемок в павильоне я добивался, чтобы наши декорации растворялись в тумане. Для этого нам дали специальную установку. Но она работала на базе сырья из свинца, что вызывало у членов съемочной группы желудочные заболевания. Все время кто-то был вынужден «на минутку отлучиться». Встречали несчастного довольно глупыми остротами.

Едва я отдавал распоряжение пустить дым, которого, на мой взгляд, всегда было маловато, как директор картины Шифрин начинал протестовать. По его мнению, было преступлением скрывать декорации, за которые продюсер Рабинович заплатил столько денег. На этой почве у нас были бесконечные споры.

— Еще дым — приказывал я.

— И так достаточно! — рычал Шифрин, грозя заменить меня.

Я с иронической усмешкой уступал ему место, вызывая ярость со стороны Габена.

— Оставь его в покое! — кричал он Шифрину. — Неужели ты не видишь, что мешаешь работать? Кстати, что ты тут делаешь? Твое место не на съемочной площадке!

Габен дал мне прозвище Малыш. Он вообще редко пользовался официальными именами — Дювивье он называл Дюдю, Ренуара Толстяком...

Монтировал я картину в отдельном домике около студии «Жуэнвиль». Короткая фраза в моем контракте — составлению контрактов в дальнейшем я буду уделять особое внимание — предполагала визирование продюсерской компанией варианта фильма в процессе монтажа. Это открывало двери для всяческих злоупотреблений, и Рабинович неизменно пользовался своим правом влезать в мою работу. Так что я не мог чохом отвергать все предлагаемые им купюры и поправки. Приходилось спорить, уступать в мелочах, чтобы сохранить главное. Особую заботу составлял эпизод убийства Забеля. Рабинович находил его «грязным» и соглашался оставить только в том случае, если убийца нанесет лишь один удар кирпичом.

— В крайнем случае — два, — уступал Рабинович.

— Три и не меньше, — настаивал я.

А монтажеру показывал за спиной растопыренную пятерню. Позднее, когда Рабинович подписал все документы, я добавил еще три удара.

«Вечерние посетители»

Премьера фильма прошла вполне успешно. После того как был дан свет в зал, раздался гром аплодисментов. Ко мне подходили незнакомые люди, чтобы пожать руку. Прежан[3] расцеловался со мной. Это был мой первый успех. Признаюсь, я слегка потерял голову и был скорее удивлен, чем счастлив.

Мнения критиков разделились. С одной стороны, были так называемые аполитичные, то есть проправительственные газеты, которые не скупились на похвалы. Но была и левая, и крайне левая печать — эти через фильм протягивали руки правым и крайне правым. Я уж не помню, что говорил Люсьен Рабате в архиправой «Аксьон франсез», зато помню мнение Жоржа Садуля в «Юманите», который писал о «политике издохшего у берега пса». Позднее он, однако, признал, что был не прав. Такое случается редко...

Фильм был представлен на Венецианском фестивале, где все сулили ему Главный приз. Но тут вмешались итальянские власти, ведь муссолиниевская печать вопила: как Франция могла прислать такой упаднический, такой мрачный фильм! На жюри оказывали давление, предлагали даже снять картину с конкурса. Жюри не подчинилось. Выход был найден. Мне дали приз... за режиссуру, то есть за форму, а не за содержание. Муссолиниевская мораль была спасена!

Совсем забыл сказать о реакции Мак-Орлана, которому я показал картину по окончании съемок. Меня беспокоило, как он отнесется к нашей работе. Во время обеда, который последовал за просмотром, он сделал мне комплимент, какой редко услышишь от автора романа, принесенного в жертву кинематографу.

— Просто удивительно, — сказал Мак-Орлан, — вы все изменили: эпоху, место действия, персонажей. Но самое поразительное — я ощущаю дух моей книги...

После «Набережной туманов» я подписал контракт еще на один фильм с Жаном Габеном. Сюжет для него предстояло найти. Габен мечтал об экранизации романа Пьера-Рене Вольфа «Мартен Руманьяк». Права он купил сам. Это была довольно убогая реалистическая история об одном прорабе на стройке, о неприятностях в его личной жизни.

Превер поддержал меня. Ворчливым тоном он сказал: «Коли вы с Габеном все же решите снимать это, обойдетесь без меня». Об этом не могло быть и речи.

Огорченный нашим отказом, Габен сунул свой талисман — медвежонка — в ящик, в ожидании, что найдутся более сговорчивые люди, чем мы с Жаком.

...Я жил тогда на улице Коленкур в мастерской художника. Из окна открывалась дивная панорама Парижа. Я прожил там двадцать лет, и мне до сих пор жаль, что я оттуда уехал.

О моем соседе мне рассказывали общие друзья. Он вел жизнь авантюриста, обожал живопись примитивистов, которой, кстати, торговал.

Как-то я пригласил соседа зайти ко мне.

— Меня зовут Жак Вио, — объявил он, здороваясь.

И, взяв быка за рога, сказал, что набросал для меня заявку сценария. У него, мол, есть и другие, но этот, вероятно, может меня заинтересовать.

— Прочтите, — сказал он, протягивая три смятые странички. — Это не займет много времени.

Я взял его заявку с недоверием. Он оказался прав: на чтение ушло несколько минут. Закончив читать, я медленно положил эти странички на стол. Я был потрясен. Не столько самой интригой — она почти отсутствовала или, точнее, не была выстроена, — но именно конструкцией будущего фильма.

Впервые в истории кино действие начиналось с конца и развивалось с помощью флэшбэков. То была своеобразная исповедь героя, вспоминающего свое прошлое и причины, толкнувшие его на убийство.

Я сразу принял решение ставить «День начинается» — так назывался принесенный мне синопсис. Оставалось только убедить Жака и Габена, а также продюсера Фрожере.

Жан Габен, когда он был свободен, жил в Монженевре. Я предупредил его, что приеду с Вио и Фрожере.

---

[3] Альбер Прежан (1894 — 1979) — известный французский актер, много снимавшийся в 30-е годы, в том числе у Рене Клера и Марселя Карне («Женни») — *Прим. переводчика*

Опасаясь возражений Жака, Вио был готов отказаться от флэшбэков и выстроить действие строго по хронологии. Я вспылил: это уничтожит то, что я считал самым интересным в его заявке! Об этом нечего даже говорить, иначе я выхожу из игры.

Вио все понял. Рассказывая Габену будущий сценарий, он не сказал ничего о внезапно возникшей идее.

Габен был в растерянности. Повернувшись ко мне, он спросил:

— Тебе действительно нравится эта история?

— Очень! — ответил я решительно.

— Ну раз Малыш согласен, — сказал Габен, обращаясь к Фрожере, — остается приступить к съемкам.

Я уезжал из Монженевра с легкой душой.

Жак и Вио отправились работать в Фонтенбло, в отель «Черный орел». Я лишь наезжал к ним два-три раза в неделю. Со временем они притерлись друг к другу. Жак писал диалоги, оставив Вио разработку сюжета. К счастью, диалоги Жака все ставили на место, помогая добиться той трагической атмосферы, которую мне хотелось воссоздать на экране. Работа продвигалась медленно. Жаку никак не удавалась последняя сцена — убийство Валентена.

Но наступил день, когда откладывать начало съемок было невозможно. Пришлось перепечатать сценарий без последней сцены. Тем самым я как бы предвосхитил тот метод работы, которым пользуются создатели детективов, когда скрывают от съемочной группы финал, чтобы до выхода фильма сохранить развязку в тайне. По ходу съемок я все время напоминал Жаку о его долге. И он принес последнюю сцену утром того дня, когда нам предстояло ее снимать.

Изрядные трудности возникли у нас при работе в декорации комнаты. Обычно она состоит из трех стенок. Если же случается, что возникает потребность в четвертой — для обратной съемки с движения, — эта стена делается короче, с зазором, позволяющим актерам и группе проникать в декорацию. Однако мне была нужна абсолютно замкнутая комната, чтобы возникало такое ощущение, будто человек в ней замурован, что он проводит там последнюю ночь — подобно приговоренному к смерти. Для этого герой должен был расхаживать взад-вперед, от двери к окну и от постели к комоду напротив нее. При этом камера, отъезжая, показывала все четыре стены. Поначалу все шло нормально. Группе, правда, приходилось перемещаться вместе с камерой и ложиться на пол всякий раз, когда камера заглядывала в зеркало. По окончании съемки плана мы выходили через окно или через дверь.

Но все изменилось, когда началась стрельба настоящими пулями. Первым пострадало окно. Разбитые стекла не позволяли притронуться к ним. Затем пришел черед двери, в которой полицейские, опять-таки стреляя настоящими пулями, пытаются выломать замок. Таким образом, и дверь стала для нас недоступна.

Вспоминая эту стрельбу, я невольно задаю себе вопрос: а не сошли ли мы тогда с ума?

Чтобы снять крупным планом замочную скважину, по которой стреляют, мы поставили камеру на расстоянии меньше метра от двери, внутри комнаты. А полицейские стреляли извне, снаружи, из-за двери. Лишь несколько мешков с песком, размещенные на высоте 60 — 70 сантиметров от пола, защищали нас от пуль. Мало сказать, что мы слышали их свист! За дверью стоял такой грохот, что один из ассистентов за восемь дней работы лишился слуха!

Отсняв эти планы, я вернулся назад в комнату и только тут заметил следы от пуль на стенах. В нескольких местах были не только порваны обои, но и поврежден цемент. Как было не воспользоваться этим эффектом! Подобный счастливый случай подворачивается, увы, не часто во время съемок. А ведь я, когда делал раскадровку, даже и не подумал о такой важной детали.

Но с этой минуты, не имея возможности воспользоваться дверью и окном, мы сами стали пленниками в своей декорации. Тогда нам пришло в голову использовать потолок. Через него в самый центр комнаты была спущена длинная лестница. С ее помощью мы выбирались из декорации прямо на студийную лестницу и по ней спускались на землю. Нас это очень забавляло. Ворчал — из принципа — один Габен.

Должен сказать, что атмосфера на съемках была превосходная. Никогда еще Габен не был так хорош. Он выглядел более собранным, чем на «Набережной туманов». Всех восхищал Берри. Это был настоящий дьявол (которым он станет потом в «Ве-

«Набережная туманов»

черних посетителях»!). Что касается всегда веселой и забавной Арлетти, то она оказалась великолепной и в драматических сценах.

Была середина июня 1939 года. Менее чем через три месяца начнется война, кинотеатры будут закрыты, и мои фильмы надолго запрещены для показа.

После выхода картины мне стало ясно, что «День начинается» тоже смущает критику. Во-первых, своей композицией, во-вторых, достаточно необычной манерой игры, которой я добивался от актеров. Всезнайка Поль Ребу писал в «Пари-Миди»: «После немых и говорящих перед нами — шепчущий фильм». А старый драматург Пьер Вольф, пытавшийся однажды заинтересовать меня своей пьесой, иронизировал: «День начинается» с левой ноги»...

«День начинается» вышел на экраны, когда зритель искал в кино развлечения, когда он хотел забыть с помощью увлекательной истории о нависшей над ним опасности. Поэтому перед кинотеатром «Мадлен-Синема» не было очередей. Фрожере показалось, что он нашел причину: зрителю, мол, трудно разобраться в том, что происходит на экране, из-за непривычной структуры фильма. Не посоветовавшись со мной, он добавил в титры фразу: «Перед вами рассказ о человеке, запершемся в своей комнате и вспоминающем свое прошлое». Так он попытался разжевать суть картины учащимся третьего класса.

Перед выходом фильма в прокат я показал его Жаку, Траунеру и Габену. Первые, сказав что-то уклончивое, удалились. Габен высказался без обиняков:

— Ну, этому далеко до «Набережной»!

Я ответил:

— Ошибаешься... Он лучше. Этот фильм состарится не так быстро.

После заключения перемирия я демобилизовался. И не знал, что делать дальше. Возвращаться в оккупированный Париж не хотелось. Однако обстоятельства заставили.

Первое впечатление от столицы, когда я вышел с Лионского вокзала, было скорее обнадеживающим. Внешне город не изменился. Спешили по делам прохожие. Ходили автобусы и трамваи. Парижане словно не замечали присутствия оккупантов. Это было похоже на презрение. В свою очередь, выполняя чье-то указание, немецкие солдаты игнорировали население.

Естественно, эта ситуация скоро изменится, отношения станут более напряженными — особенно когда начнет действовать Сопротивление, и все будут слушать, скрываясь за плотно закрытыми дверями и темными шторами, радиопозывные Лондона.

Но в сентябре 1940 года, повторяю, отношения оккупантов и парижан были внешне вполне мирными.

Прошло несколько месяцев, открылись двери театров и кино. Там показывали невинные спектакли и фильмы.

Все мои картины без каких-либо объяснений были запрещены режимом Виши. Разумеется, мне было ясно почему. В некоторых из них снимались актеры, уехавшие в США: Габен, Мишель Морган, Жуве. Другие были сняты при участии евреев — Косма и Траунера. Наконец, все мои фильмы, за исключением фильма «День начинается», финансировались компаниями, которые возглавляли евреи, покинувшие Германию после прихода фашистов к власти. К тому же по Парижу стал распространяться подлый слух. Дабы оправдать свое поражение, правительственные и военные круги, укрывшиеся в Виши, не нашли ничего лучшего, как утверждать: «Мы проиграли войну из-за «Набережной туманов».

Впрочем, «День начинается» вскоре выйдет на экран. Вишистские цензоры лишь потребуют убрать план с обнаженной Арлетти под душем в ее квартире, куда приходил Габен. Это, как тогда выражались, «возбуждало воображение».

После изъятия этого плана было невозможно понять, отчего герой, едва войдя, растягивается на постели, как поступил бы в доме у проститутки, подобранной на панели. Кроме того, фильм был запрещен для детей моложе шестнадцати лет. Почему не тринадцати или восемнадцати?

Самое любопытное, что и сегодня ограничение с этого фильма никто не снял. Подумать только! И сегодня действует запрет, наложенный режимом Виши!

Если старые фильмы потихоньку начали выходить на экраны, производство новых не подавало признаков жизни. Стало известно, что создается крупная компания «Континенталь-Фильм», во главе которой был поставлен немец Альфред Гревен.

Вскоре и меня пригласили к нему. Преодолев недоверие, я все же пошел к Гревену. Инстинкт не подвел меня. Гревен показался мне фальшивым, властным человеком, полным решимости максимально воспользоваться своим положением.

Во время нашей встречи я держался настороженно, разговаривая только о кино. «Начальник» поинтересовался моими условиями и нашел их разумными. Я требовал: первое — иметь право выбора сюжета или, во всяком случае, участвовать в принятии решения по этому поводу; второе — снимать во Франции. Совершенно очевидно, я не хотел, чтобы мне навязали работу в Германии.

Как истинный лицемер, Гревен не сказал мне ни «да», ни «нет». Но спустя несколько дней меня вызвала в отель «Матиньон» какая-то вишистская сошка и уведомила, что фирма «Континенталь» отказывается принять мои условия. А поскольку я твердо стоял на своем, чиновник, шантажируя, заявил:

— Если вы не согласитесь, французскому кино крышка...

— Вы придаете слишком большое значение моей скромной особе, — ответил я. — «Континенталь» прекрасно обойдется и без меня.

— А если я пообещаю, что в случае каких-либо трудностей мы встанем на защиту ваших интересов?

Я кивнул, не очень поверив его обещанию.

Через три дня секретарша Гревена сообщила по телефону, что ее патрон назначает мне новую встречу.

Пригласив меня войти, она объявила, что Гревену пришлось отлучиться, но мой контракт готов.

Я нахмурился. Разве я не предупреждал, что не подпишу его, если не будут приняты мои условия? Просмотрев протянутые мне листки, я убедился, что условия приняты.

Мне стало ясно, что Гревен не пожелал присутствовать при подписании контракта. Возможно, он скрывался где-нибудь поблизости, не желая показывать, что уступил... На глазах пораженной секретарши я положил бумаги в карман и сказал, что принесу подписанный договор завтра.

— У меня есть для вас чек, — пробормотала секретарша.

Я разыграл богатого гранда.

— Потерплю до завтра.

В тот период массовой безработицы она наверняка приняла меня за психа.

Мне же хотелось на свободе еще раз внимательно прочитать пункты договора. Успокоенный, я вернулся на следующий день и поставил свою подпись.

После ряда безуспешных попыток найти нужный сюжет, я обратился к «Беглецам 4000 года» — роману Жака Шпица.

Сюжет был фантастический — тогда еще не говорили «сайнс фикшн», — довольно амбициозный и очень важный для того времени.

Гревен и бровью не повел, когда я заговорил об этом, так что я подумал, что он располагает большими средствами. С его согласия договор с Вио был пролонгирован. Помимо этого я довольно легко добился согласия на приглашение Жана Ануя в качестве автора диалогов.

До сих пор я писал режиссерский сценарий после того, как Превер или кто-то другой вручал мне диалоги. Действовал я следующим образом. Сначала обдумывал общее развитие событий в эпизоде, мизансцены и поведение актеров, использование различных аксессуаров. Только после этого начинал размышлять о декорации, в которой предстояло снимать. Где будет стоять стол, где кресло, где будет дверь и т.п. Я набрасывал схему декорации и в соответствии с ней писал раскадровку. После чего передавал чертеж Траунеру, который знал, что не должен слишком далеко отходить от него. Впрочем, если ему приходила в голову отличная мысль, он ставил меня в известность, и я решал, какие изменения приемлемы.

Все это, однако, не годилось, когда речь шла о работе над фантастическим фильмом, ибо здесь предстояло погрузиться в неведомый мир. Стало быть, художник «Беглецов» должен был начать работу, как только Ануй закончит свою.

Было очевидно, что мы не сможем пригласить Траунера на фильм. К тому же после Исхода он проживал на Лазурном берегу. Я выбрал Андреева, известного художника, прекрасно знающего профессию. Но так как он мне показался немного старым, я решил дать ему в помощники молодого студента Школы изящных искусств Андре Шалье.

Ознакомившись с текстом Ануя и обсудив со мной стилистику будущего филь-

«Набережная туманов»

ма, они оба приступили к работе. И по мере того как показывали мне макеты декораций, я писал режиссерский сценарий.

В числе приглашенных актеров были Арлетти, Жан Маре, Даниель Дарьё, Пьер Ренуар и Пьер Ларкей. С их именами Гревен тоже согласился. Он мыслил большими категориями. Даже слишком большими. А поскольку, скажем, для постройки уличного перекрестка требовалась довольно большая студия, он заговорил о том, чтобы — ни больше, ни меньше — использовать Большой дворец (Гран Пале). Должен признать, поначалу я был на верху блаженства. И только постепенно радость стала уменьшаться. Чем чаще Гревен поддерживал меня, тем меньше я чувствовал себя в своей тарелке. И тем чаще смотрел на него как на врага. Меня все настойчивее посещала мысль найти предлог и сбежать. Но к чему было придраться, раз мне во всем шли навстречу? Впрочем, случай представился раньше, чем я думал.

Самое опасное в фантастическом фильме не сценарий, а декорация и костюмы. Действие в «Беглецах 4000 года» разворачивалось в подземелье, где температура превышает все допустимые нормы. Герои, стало быть, не могли быть упакованы в кожу или металл, как это бывает в некоторых картинах сегодня.

Напротив, я просил, чтобы костюмы были сшиты из мягкой легкой ткани и напоминали скорее греческие туники, чем резиновые изделия фирмы «Мишлен».

Для осуществления этой идеи я подумал о Жане Кокто. Он сразу согласился и, не долго думая, стал набрасывать эскизы костюмов.

Гревен, ни в чем мне до сих пор не перечивший, не отвергая прямо кандидатуру Кокто, стал проявлять заметное беспокойство и тянул с заключением контракта.

Я настаивал. Наконец он назначил день. Когда я пришел, выяснилось, что Гревена не будет. От его верной секретарши я узнал, что контракт не подписан. И тогда я устроил сцену, совершенно не соразмерную с инцидентом. Раз так, заявил я, раз мне мешают работать, я не смогу продолжать выполнять свои обязанности. И ушел, хлопнув дверью.

Через два дня я получил от Гревена заказное письмо. Он подтверждал сообщение о разрыве контракта и требовал возмещения понесенных расходов, грозя передать дело в суд. Можете себе представить мое ликование. Посоветовавшись с адвокатом, я понял, что есть два варианта: либо выполнить требования, либо перейти в контратаку. Естественно, я выбрал второе. У Гревена не было доказательств моего отказа, кроме устного заявления. Я поменялся с ним ролями, обвинив его в разрыве контракта под фальшивым предлогом и требуя возмещения ущерба в сумме куда большей, чем та, что требовал он.

Прошло еще два дня. Мне в панике позвонил Рауль Плокен. Ему надо было немедленно встретиться со мной.

Принимая во внимание его довоенные заслуги в создании совместных франко-германских фильмов, новые власти назначили его директором Оргкомитета кинопромышленности, своего рода Министерства кинематографии, из которого потом родился ныне здравствующий Национальный киноцентр. Я застал обычно уравновешенного Плокена в полной растерянности.

— Марсель, вы спятили! — сказал он вполне дружественным тоном. — Разве вы не видите, что мы живем в необычных условиях? Вы ведь напали не на французского продюсера, а на оккупанта!

Он считал, что я действовал под влиянием дурного настроения, и готов был все уладить, не зная лишь одного: я отнюдь не стремился к тому, чтобы все было улажено.

— Мне все равно, — ответил я. — Но я не отступлю.

— Чего вы добиваетесь? Денег?

— Мне наплевать на деньги! Я хочу получить свободу. Хочу, чтобы Гревен не мешал мне сделать картину с другим продюсером.

Этим делом Плокен занялся немедленно.

С удивившей меня стремительностью он добился принятия моих требований. Я получил свободу. Теперь от меня одного зависело, найду ли я ей наилучшее применение.

Продолжение следует

Перевод с французского Александра Брагинского

S U M M A R Y

Sergei Solovyov
Strange Turgenev
Filmmaker tells of metamorphoses and implementation of his long overdue project.

Irina Lyubarskaya
Void sold
Review of Yury Grymov's MU-MU (Russia).

Natalya Sirivlya
Artless simplicity
Review of Yury Mamin and Arkady Tigai's KISS! (Russia).

Elena Stishova
Alone
Review of XIU XIU — THE SENT DOWN GIRL (USA).

Valentin Eshpai
Out of TV sphere towards the limits of one's own world
Review of Peter Weir's THE TRUMAN SHOW (USA).

Inna Tkachenko
Public Enemy in American Style
Review of Taylor Hackford's THE DEVIL'S ADVOCAT (USA).

Larisa Malyukova
A Musical Story
Review of Harry Bardin's animation CHUCHA (Russia).

Yulia Pankratova
The Meal is Served!
Review of TV-cast URMAS OTT WITH...

Vasily Kisunko
So Who Wants Cinema-truth?
Review of TV-cast CINEMA-TRUTH.

Natalya Ryazantseva
What is at Stake...
On nowadays problems of cinema education.

Vadim Yu Tsaryov
Old Discussion, Old Sport
On nonchalance of power in Russia.

Igor Zolotussky
Sketch on Hamlet
Reflection on A.Tarkovsky's HAMLET performance.

Evgeny Margolit
Again about Astrakhan and about him only
Controversial portrayal of a hot filmmaker.

Oleg Aronson — Naum Kleiman
Stealing Eisenstein
Dialogue of a philosopher and film historian about Memoirs of Eisenstein published recently.

Dmitry Zabolotskikh
A Tale of Perfect Time
Reflection on mythology of Soviet animated series JUST YOU WAIT!

Sergei Kuznetsov
Epoch of cult movies in Moscow
After Tarantino — who are the favourites with Russian viewers?

Andrei Plakhov
Fear of History

Lev Karakhan
Cannes as Typical Representative
Programme of the 51-th Cannes: returns and perspectives.

Bruce Sterling
Cyberpank in the 90-ies

Bruce Sterling
«Our new word is only a word»

Anjelica Artyukh
Blade Runner. Future Designed by Cyberpank
A set of stuff on Cyberpank (mostly in movies) presumably coming to an end.

Yury Leiderman
Cobra Verde
Werner Herzog's film as seen from today.

Mikhail Kozyrev
Radiocast thru TV
The host of TV-cast TWILIGHT (on drug-addiction) interviewed.

Sydney Lumet
Making Movies
Fragments from the book.

Lilya Brik
Love and Duty
A forbidden script by L.Brik.

Marcel Carné
La vie à belles dents
Fragments from memoirs.

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года
Учредители: Государственный комитет РФ
по кинематографии (Госкино России),
Союз кинематографистов России,
редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Зам. главного редактора Лев Карахан
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редакция: Ситора Алиева, Светлана Галаган, Леонид Гурьян,
Мария Доброхотова, Людмила Донец, Нина Зархи,
Татьяна Иенсен, Раиса Кармазинова, Людмила Мишунина,
Елена Плоткина, Наталья Сиривля, Елена Стишова,
Нина Цыркун, Галина Элькина, Светлана Ярошевская
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Компьютерная верстка: Ирина Николаева

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул Усиевича, 9
Телефоны: 151-5651, 151-3779 **Факс** 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet ru
Выход в Интернет предоставлен компанией Гласнет
Отдел рекламы: 151-6751

Сдано в набор 24 07 98 Подп к печати 1 09 98
Формат бумаги 70 x 100¹/₁₆
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон Печать офсетная
Печ л 11,25 Усл печ л 14,62 Уч -изд л 15,00
Заказ 245 ОАО «Рекламфильм» Москва, Палиха, 10

Журнал зарегистрирован в Министерстве
печати и информации РФ № 01632 от 7 10 92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ
Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи
по каталогу агентства «Роспечать»
В Москве на «Искусство кино» можно подписаться
с получением вышедших номеров в редакции по адресу
ул Усиевича, 9 (м «Аэропорт»),
телефон для справок 151-3779

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our journal through:
AO «Mezhdunarodnaya kniga»
Bol'shaya Yakimanka st 39
117049 Moscow, Russia
Tel. (095) 238-4967
Fax (095) 238-4634
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961 **Fax** (612) 559-2931
Toll-free in the USA 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (095) 151-5651, 151-6721
Fax (095) 151-0272
e-mail: kinoart@glasnet ru

Издание журнала осуществляется
при финансовом содействии
«НТВ-ПРОФИТ»

Библиотечная подписка на журнал
осуществляется при поддержке
института «Открытое общество»

© Журнал «Искусство кино», 1998

Аль Пачино в фильме

«Адвокат дьявола»

Режиссер Тейлор Хэкфорд

О фильме читайте в рубрике «Репертуар»

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Статьи Ю.АРАБОВА, М.БРАШИНСКОГО, Д.БЫКОВА, А.ВАРТАНОВА, И.ЗОЛОТУССКОГО, С.КУЗНЕЦОВА, В.ЛЕВАШОВА, Л.МАСЛОВОЙ, Е.ПЛАХОВОЙ, Н.РЯЗАНЦЕВОЙ, Е.СТИШОВОЙ, М.ТУРОВСКОЙ, В.ЦАРЕВА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ «ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»

Кинодебютанты 90-х

В РУБРИКЕ «РЕПЕРТУАР»

«СТРАНА ГЛУХИХ» Валерия Тодоровского
«С ДНЕМ РОЖДЕНИЯ!» Ларисы Садиловой
«СОЧИНЕНИЕ КО ДНЮ ПОБЕДЫ» Сергея Урсуляка
«ЖИВАЯ ПЛОТЬ» Педро Альмодовара
«ОНА ТАК МИЛА» Ника Кассаветеса
«ГОДЗИЛЛА» Роланда Эммериха
«ВОЛШЕБНАЯ СВИРЕЛЬ» Михаила Тумели
«Пресс-клуб» (ТВ)

В РУБРИКЕ «ИМЕНА»

МАЙКЛ НАЙМАН
АЛЕКСЕЙ АЙГИ
АЛЕКСАНДР БАШИРОВ

В РУБРИКЕ «РАЗБОРЫ»

Сочи-98
Карловы Вары-98
Мартин Скорсезе и Жан-Жак Анно о жизни Далай ламы

В РУБРИКЕ «ОПЫТ»

СИДНИ ЛЮМЕТ
ГРИГОРИЙ КОЗИНЦЕВ
НИКИТА МИХАЛКОВ

В РУБРИКЕ «ПУБЛИКАЦИИ»

Джорджо Агамбен об искусстве и рынке
Хичкок в воспоминаниях сценариста фильма «Птицы» Эвана Хантера

В РУБРИКЕ «ЧТЕНИЕ»

Марсель Карне. ЖАЖДА ЖИЗНИ
Владимир Вишняк. СЛУЧАЙ НА СТАНЦИИ ХАЧМАС

10